

## **O BARROCO COMO “LITERATURA MORTA”: SOBRE A ALEGORIA DO TRAUERSPIEL DE WALTER BENJAMIN E A SÁTIRA ATRIBUÍDA A GREGÓRIO DE MATOS E GUERRA**

*Roberto Carlos Conceição Porto*

### **RESUMO**

Este artigo analisa a pesquisa de Walter Benjamin sobre o barroco alemão, *Trauerspiel*, e a sátira barroca atribuída a Gregório de Matos e Guerra como “literatura morta”, a partir da metodologia de literatura comparada. Ao propô-las como “literatura morta”, o objetivo não é desqualificá-las ou sugerir que são sem valor. Pelo contrário, lembrando-se de Nietzsche, é útil resgatar sua ideia de “extemporâneo”: algo no tempo, contra o tempo e a favor do tempo, ou seja, criticando análises anacrônicas e românticas sobre a literatura seiscentista, especialmente de Heinrich Wölfflin e Antonio Candido, abrir possibilidades de novas leituras e recepção da literatura denominada de “barroca”. Para tal, e como delimitação da proposta de literatura comparada, discutir-se-á (1) a diferença entre *Trauerspiel* e tragédia e a especificidade da poesia seiscentista de Gregório de Matos; (2) a teoria do soberano e da soberania no *Trauerspiel*, o Estado como corpo místico na política ibérica seiscentista; (3) a melancolia no *Trauerspiel* e a “murmuração” do corpo místico do Estado na Bahia do século XVII; (4) os aspectos centrais das literaturas analisadas aqui: a alegoria no *Trauerspiel*, a sátira gregoriana; (5) o *Trauerspiel* à luz das pesquisas mais recentes e as inquietações além da literatura com as quais Benjamin investiga o *Trauerspiel*; problemas coloniais retratados na sátira gregoriana que inquietam ainda hoje.

**Palavras-chave:** Walter Benjamin. Gregório de Matos e Guerra. “Barroco”. Alegoria. Sátira. Política.

## **THE BAROQUE AS “DEAD LITERATURE”: ON THE ALLEGORY OF WALTER BENJAMIN’S TRAUERSPIEL AND THE SATIRE ATTRIBUTED TO GREGÓRIO DE MATOS E GUERRA**

### **ABSTRACT**

*This article analyzes Walter Benjamin’s research on the German Baroque, Trauerspiel, and the baroque satire attributed to Gregório de Matos and Guerra as “dead literature”, based on the methodology of comparative literature. In proposing them as “dead literature”, the aim is not to disqualify them or suggest that they are worthless. On the contrary, remembering Nietzsche, it is useful to rescue his idea of the “extemporaneous”: something in time, against time and in favor of time, that is, criticizing anachronistic and romantic analyzes of 17th century literature, especially by Heinrich Wölfflin and Antonio Candido, open possibilities for new readings and reception of literature called “baroque”. To this end, and as a delimitation of the comparative literature proposal, we will discuss (1) the difference between Trauerspiel*

Mestrando em filosofia na Universidade Federal do ABC. Brasileiro, residente em São Bernardo do Campo. E-mail: [portorobertocarl@gmail.com](mailto:portorobertocarl@gmail.com)

*and tragedy and the specificity of the seventeenth century poetry of Gregório de Matos; (2) the theory of the sovereign and sovereignty in Trauerspiel, the State as a mystical body in 17th century Iberian politics; (3) a melancolia no Trauerspiel e a “murmuração” do corpo místico do Estado na Bahia do século XVII; (4) os aspectos centrais das literaturas analisadas aqui: a alegoria no Trauerspiel, a sátira gregoriana; (5) o Trauerspiel à luz das pesquisas mais recentes e as inquietações além da literatura com as quais Benjamin investiga o Trauerspiel; problemas coloniais retratados na sátira gregoriana que inquietam ainda hoje.*

**Keywords:** *Walter Benjamin. Gregório de Matos e Guerra. “Baroque”. Allegory. Satire. Politics.*

## 1 Em torno do barroco, no Brasil e na Alemanha

Este artigo pretende analisar o trabalho de Walter Benjamin (1892-1940) sobre o drama barroco alemão, *Trauerspiel*,<sup>1</sup> e a poesia barroca satírica atribuída ao poeta baiano seiscentista Gregório de Matos e Guerra (1636-1696) como “literatura morta”. Tal definição inusitada provém de Asja Lacis, jovem letã especialista em teatro proletário com quem Benjamin mantinha um relacionamento pessoal. Em registros posteriores em seu diário, Lacis relembra a conversa com o filósofo e crítico literário alemão:

Ele mergulhou fundo no trabalho da “Origem do *Trauerspiel* alemão”. Quando eu descobri dele que se tratava de uma análise das tragédias barrocas alemãs do século XVII, que essa literatura era conhecida apenas por poucos especialistas, que essas tragédias nunca foram representadas no palco, fiz uma careta: para que se ocupar com literatura morta? Ele ficou em silêncio por um tempo, então ele disse: primeiramente, trago para a ciência estética uma nova terminologia. O que diz respeito aos dramas mais recentes, usa-se os conceitos ‘tragédia, *Trauerspiel*’ de forma indiscriminada, apenas como palavras. Eu mostro as diferenças principais entre tragédia e *Trauerspiel*. Os dramas do barroco expressam desespero e desprezo em relação ao mundo – são verdadeiramente jogos/peças tristes. Enquanto a atitude dos gregos e do próprio trágico em relação ao mundo e ao destino, em oposição, permanece inflexível. Essa diferença em atitude e em sentimento do mundo é importante. Ela tem de ser observada e conduz, finalmente, a uma diferenciação dos gêneros – a saber, da tragédia e do *Trauerspiel* (LACIS, 1971, 43-44).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Como demonstra a pesquisa mais recente sobre o barroco alemão, a literatura teatral, à qual o *Trauerspiel* estaria associado, é apenas um aspecto da literatura dita barroca (BARNER, 2002, VII).

<sup>2</sup> [Er steckte tief in der Arbeit am >Ursprung des deutschen Trauerspiels<. Als ich von ihm erfuhr, daß es sich um eine Analyse der deutschen Barocktragödie des 17. Jahrhunderts handele, daß diese Literatur nur wenige Spezialisten kennen, diese Tragödien niemals gespielt werden - zog ich eine Grimasse: wozu sich mit toter Literatur beschäftigen? Er schwieg eine Zeit, dann sagte er: Erstens

Mestrando em filosofia na Universidade Federal do ABC. Brasileiro, residente em São Bernardo do Campo. E-mail: [portorobertocarl@gmail.com](mailto:portorobertocarl@gmail.com)

Lacis refere-se ao *Trauerspiel* como “literatura morta” em sentido depreciativo. A hipótese deste artigo postula, por outro lado, que a expressão denota – e convida – a uma nova análise e perspectiva sobre a literatura barroca, seja a que fora produzida na Alemanha, seja a que fora produzida no Brasil, ou seja, através de uma pesquisa por literatura comparada entre o *Trauerspiel* de Benjamin e a sátira atribuída a Gregório de Matos.

Tal “convite” se faz necessário, porque, primeiramente, a denominação de “barroca” à literatura produzida nos séculos XVI e XVII é anacrônica. Realizada por Heinrich Wölfflin, o termo nunca existiu historicamente no período quinhentista e seiscentista. É apenas em 1888, com a obra de Wölfflin *Renaissance und Barock* [Renascimento e barroco], que o termo “barroco”, até então empregado depreciativamente à pintura e arquitetura do período, começa a ser utilizado de forma positiva para a literatura (HANSEN, 2001, 11-12).

Em sua diferenciação entre barroco e classicismo, como lembra Hansen, Wölfflin propõe uma “categoria neokantiana apriorística em um esquema ou morfologia de cinco pares de oposições de ‘clássico’ e ‘barroco’ aplicados dedutivamente para apresentar alguns estilos de algumas artes plásticas dos séculos XVI e XVII” (HANSEN, 2001, 12). Assim, a categoria “barroco” é aplicada de forma dedutiva à arte quinhentista e seiscentista cujo estilo estaria impregnado por elementos pictóricos, cores confundidas, exagero, enquanto o “clássico” manteria o desenho, as cores e as linhas nítidas (HANSEN, 2001, 12).

Com sua obra *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* [Conceitos fundamentais da história da arte], de 1915, Wölfflin aprofunda sua intuição inicial e o “barroco” passa a ser constituído por cinco categorias: elemento pictórico, visão em profundidade, forma aberta, unificação das partes a um todo e clareza relativa (HANSEN, 2001, 13). Com

---

*bringe ich in die Wissenschaft, in die Ästhetik eine neue Terminologie. Was das neuere Drama betrifft, so gebraucht man da die Begriffe >Tragödie, Trauerspiel< wahllos, nur als Worte. Ich zeige den prinzipiellen Unterschied zwischen Tragödie und Trauerspiel Die Dramen des Barock drücken Verzweiflung und Verachtung der Welt aus - sie sind wirklich traurige Spiele. Während die Haltung der griechischen und der eigentlichen Tragiker der Welt und dem Schicksal gegenüber unbeugsam bleibt. Dieser Unterschied in Haltung und Weltempfindung ist wichtig. Er muß beachtet werden und führt schließlich zu einer Unterscheidung der Gattungen - nämlich der Tragödie und des Trauerspiels.]. Tradução nossa. Todas as traduções do alemão ao português são nossas, salvo se em indicação contrária.*

Hansen, não é exagero dizer, portanto, que o “barroco” é Heinrich Wölfflin e Heinrich Wölfflin é o “barroco” (HANSEN, 2004, 27).

Análises anacrônicas e categorias apriorísticas aplicadas dedutivamente são equivocadas por desconhecem como a literatura quinhentista e seiscentista se constituía. É totalmente anacrônico classificar os/as autores/as da literatura dita “barroca” como sujeitos individuais, no sentido de uma individualidade psicológica que destaca as características artísticas criadoras, livres e pessoais dos/as artistas como consciência autorreflexiva, como se faz a partir do romantismo, uma vez que essa concepção de indivíduo só se torna possível a partir do século XVIII, com o advento do Iluminismo, sendo, portanto, desconhecida no século XVI e XVII (HANSEN, 2019a, 26-27).

A representação realizada pela literatura quinhentista e seiscentista é, antes de tudo, metáforas realizadas pela faculdade mental do *engenho* e deveriam ser *agudas*, ou seja, *engenhosas*, e produzindo *agudezas*, causando o maravilhamento (HANSEN, 2019b, 153). Os/as poetas/poetisas não “criavam” sua obra, no sentido posterior que o romantismo compreenderia o termo, isto é, não eram autores no sentido de criar a partir da liberdade artística e da imaginação individual, como consciência autônoma ou autorreflexiva, mas

no artifício do estilo de agudezas como essas, é justamente a discrição do engenho do autor do poema, definido no século XVII como *perspicácia dialética* e *versatilidade retórica*, que se evidencia para a realização do destinatário. A formulação engenhosa propõe-lhe imagens já conhecidas da prática do gênero por poetas anteriores e contemporâneos, mas articuladas numa relação nova e inesperada, na chave marinista do *far stupire*, “causar espanto”, que torna o poema tendencialmente hermético, como elegância ornada. A formulação inesperada e os graus da dificuldade de seu entendimento só se tornam plenamente inteligíveis hoje quando se consideram os padrões culturais contemporâneos pelos quais públicos empíricos cultos e vulgares os avaliavam, refazendo na recepção o ato inventivo do engenho do poeta. Assim, o poema encena mimeticamente o tema no artifício engenhoso, traçando no estilo dado a ele a perspectiva pela qual o destinatário deve receber e avaliar sua imagem inesperada, para que ela cumpra as funções retóricas do *delectare*, *docere* e *movere* (HANSEN; MOREIRA, 2013, 350).

Desta forma, os/as autores/as “barrocos/as” não criavam a partir “do nada”, mas se valiam de *lugares-comuns*, ou seja, utilizavam os recursos da retórica clássica (Platão, Aristóteles, Cícero, Quintiliano, dentre outros). Tal retórica, contudo, sobrevivera até a revolução romântica do século XVIII de forma variada e fora

Mestrando em filosofia na Universidade Federal do ABC. Brasileiro, residente em São Bernardo do Campo. E-mail: [portorobertocarl@gmail.com](mailto:portorobertocarl@gmail.com)

“reciclada” nos períodos chamados de Idade Média e Renascimento (HANSEN, 2019b, 173).

*Lugares-comuns*, pois, como a instituição retórica ensina, *topos/topoi* no grego, *locus/loci* em latim, indicam um lugar discursivo e, em sentido aristotélico, argumento (HANSEN, 2019b, 174-175). A *inventio* retórica não consiste, portanto, em uma invenção no sentido de descobrimento de algo novo, inédito, como no romantismo, mas “encontrar alguma coisa (um *topos*, um *locus*) já conhecida para usá-la quando se ia fazer um novo discurso” (HANSEN, 2019b, 175). A ideia de plágio era totalmente desconhecida.

É a partir desses *lugares-comuns* que os/as autores compõem sua obra – ação também chamada de ornamento dialético –, demonstrando sua faculdade engenhosa e a agudeza de sua representação literária (HANSEN; MOREIRA, 2013, 349). Funcionando como uma espécie de memória-coletiva da arte, é impossível enumerar todos os *topoi/loci* (HANSEN, 1989, 309).

O *topos/locus*, por exemplo, de *habitus corporis* [constituição física]. Segundo Quintiliano e outros retores que retomam Aristóteles, a beleza pode ser invocada como sinal de luxúria, a força como insolência. A feiura e a fraqueza, por outro lado, como seu inverso: o feio é “imoral” e “infame” (HANSEN, 1989, 309). Há na poesia atribuída a Gregório de Matos diversos poemas satíricos, como o apresentado a seguir. Em uma crítica ao governador Sousa de Meneses, a *persona* satírica ridiculariza sua constituição física e o hiperboliza como um monstro moral, estúpido e tirano (HANSEN, 1989, 311):

Na esquerda trazias a bengala  
 Ou por força, ou por gala;  
 No sovaco às vezes a metias,  
 Só por fazer enfim descortesias,  
 Tirando ao povo, quando te destapas,  
 Entonces o chapéu, agora as capas.  
 Fundia-se a cidade em carcajadas,  
 Vendo as duas entradas,  
 Que fizestes do Mar a Santo Inácio,  
 E depois do colégio a teu palácio:  
 O Rabo erguido em cortesias mudas,  
 Como quem pelo cu tomava ajudas (MATTOS, 1968, 158).

A partir do exemplo, é possível notar como era constituída a representação literária denominada de “barroca”: partindo de um lugar-comum retórico, a

Mestrando em filosofia na Universidade Federal do ABC. Brasileiro, residente em São Bernardo do Campo. E-mail: [portorobertocarl@gmail.com](mailto:portorobertocarl@gmail.com)

engenhosidade do poeta, ou seja, sua faculdade mental analítica e sintética, relaciona retórica e ornato, fundindo a utilidade da arte (*docere*) com o prazer obtido a partir do ornato (*delectare*). A perspicácia desse engenho produz agudeza (HANSEN, 2019d, 188-189).<sup>3</sup>

Sem dúvida, destaca-se a obra *Agudeza y Arte de Ingenio*, de Baltasar Gracián, não só no contexto brasileiro, mas também sua recepção na literatura “barroca” alemã (BARNER, 2016, 124-133; 142-150). Gracián analisa minuciosamente os diversos tipos de agudezas, tais como: (1) agudeza de conceito, que é a sutileza do pensamento que aponta correspondências inesperadas entre as coisas; (2) agudeza verbal, mostrando correspondências inesperadas entre representações gráficas, sonoras e de conceitos; (3) agudeza de ação, correspondência entre sentidos agudos produzidos por gestos engenhosos (HANSEN, 2019b, 155). Na Alemanha, a recepção de Gracián foi decisiva para a politização do teatro (BARNER, 2016, 142-150).

Dizia-se da literatura quinhentista e seiscentista denominada de “barroca” ser ela de mau gosto, uma vez que era distorcida, exagerada, misturada, confusa. Trata-se de mais um equívoco. A representação literária do século XVI e XVII não se produzia a partir de um “eu” como consciência autorreflexiva – como na subjetivação romântica –, mas era regida pelo princípio horaciano da *ut pictura poesis* [como a pintura, a poesia] (HANSEN, 2019e, 205-207). Horácio não postulava a equalização entre pintura e poesia, mas valorizava a visão sobre a audição. A poesia, como imagem, é a arte da imitação, como a pintura (HANSEN, 2019e, 207), pois “assim como o pincel imita os *topoi* narrativos das écfrases de autoridades, também a pena deve imitar o pincel, produzindo metáforas visualizantes de efeitos maravilhosos” (HANSEN, 2019e, 207).

---

<sup>3</sup> Tais preceptivas retórico-poéticas circulavam nas cidades italianas, na Península Ibérica e nas colônias portuguesa e espanholas na América. Hansen lembra as principais: *I Fonti Dell’Ingegno Ridotti Ad Arte; Delle Acutezze, che Altrementi Spiriti. Vivezze e Concetti Volgarmente si Appellano* (1639), de Matteo Peregrini; *Agudeza y Arte de Ingenio* (1644), *El Discreto* (1646), *Oraculo Manual y Arte de Prudencia* (1647), de Baltasar Gracián, *Considerazioni Sopra l’Arte dello Stile, e del Dialogo* (1646), de Sforza Pallavicino; *Idea delle Perfette Imprese Esaminata Secondo gli Principii di Aristotele* (1629), *Il Cannochiale Aristotelico* (1654), de Emanuele Tesauro; *Nova Arte de Conceitos* (1718), de Francisco Leitão Ferreira (HANSEN, 2019b, 155).

Como lembra Hansen, vistas de perto, as representações “barrocas” parecem desproporcionais, de mau gosto, exageradas, “borradas”, mas, assim como a pintura se vale de técnicas de cores, sombra e luz, aritmética e geometria,

como um pintor, o poeta e o orador devem observar estilisticamente a maior ou menor distância da relação imagem/olho em suas metáforas; a maior ou menor aplicação de ornatos que especificam as clarezas adequadas a cada gênero, o maior ou menor número de vezes que os efeitos deverão ser examinados para serem entendidos (HANSEN, 2019e, 208).

Vistas no ângulo certo, as incongruências resultantes da passagem da metáfora/imagem para os conceitos ou tópicos da “invenção” são ajustadas, permitindo o intervalo que vai do efeito ao afeto. O intuito é realmente de desproporcionar, transformar num “monstro”, até ser visualizada pelo ângulo correto (HANSEN, 2019e, 210-211). “Vista (...) de longe, a desproporção se proporciona, o fantástico se torna icástico e o afeto produzido pelo novo efeito é agora de maravilhamento com a boa forma e a engenhosidade do artifício” (HANSEN, 2019e, 212).<sup>4</sup>

É o caso do poema satírico ao governador Sousa de Meneses apresentado anteriormente: à primeira vista, é descrito como um monstro, hiperbolizado, ridículo. No ângulo certo, é uma crítica ao seu modo estúpido e não cortesão (“Na esquerda trazias a bengala/Ou por força, ou por gala;/No sovaco às vezes a metias,/Só por fazer enfim descortesias”), à sua “tirania” (“Tirando ao povo, quando te destapas,/Entonces o chapéu, agora as capas./Fundia-se a cidade em carcajadas,/Vendo as duas entradas,/Que fizestes do Mar a Santo Inácio,/E depois do colégio a teu palácio”) e à sua imoralidade (“O Rabo erguido em cortesias mudas,/Como quem pelo cu tomava ajudas”), resultando em sua falta de virtude e corrupção do corpo místico do Estado (HANSEN, 1989, 311).

Tendo em vista o que já foi exposto e os resultados das pesquisas mais recentes sobre o “barroco”,<sup>5</sup> não faz sentido insistir em leituras anacrônicas e

---

<sup>4</sup> Emanuele Tesauro conta que certa vez os atenienses encomendaram uma escultura da cabeça de Palas Atena, a ser colocada em um lugar alto, a dois escultores. Fídias e Alcman. A obra de Alcman fora muito admirada por ser bem definida, já a escultura de Fídias fora ridicularizada por parecer grosseira e mal esboçada. Contudo, quando postas no lugar alto, a pedido de Fídias, engenhoso, a sua pareceu perfeita e bela, enquanto que a de Alcman se mostrou tosca (HANSEN, 2019e, 210-211.). Vista no ângulo certo, a escultura mostrou sua engenhosidade.

<sup>5</sup> Sem dúvida, os principais nomes são o de João Adolfo Hansen para o “barroco” brasileiro e Winfried Barner para o “barroco” alemão.

Mestrando em filosofia na Universidade Federal do ABC. Brasileiro, residente em São Bernardo do Campo. E-mail: [portorobertocarl@gmail.com](mailto:portorobertocarl@gmail.com)

românticas sobre a literatura quinhentista e seiscentista, já clássicas na análise de Antonio Candido, principal crítico literário brasileiro do século XX. Em sua *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, Candido distingue “literatura” de “manifestação literária”. Literatura é, então, um sistema “de obras ligadas por denominadores comuns” (CANDIDO, 2000, 23), que são três: (1) conjunto de produtores literários, conscientes de seu papel; (2) conjunto de receptores, formando diversos tipos de público; (3) mecanismo transmissor, como estilo, tema, linguagem (CANDIDO, 2000, 23).

Na ausência dos elementos que caracterizariam o sistema, há apenas uma “manifestação literária”, obra que até pode possuir algum valor, mas não de literatura propriamente dita (CANDIDO, 2000, 23-24). Candido cita justamente Gregório de Matos como exemplo de uma “manifestação literária” (CANDIDO, 2000, 24).<sup>6</sup>

Em outro trabalho, Candido define o estilo barroco como “libertador”, “amante da força”, “pagão”, “dinâmico”, “panteísta”, “imaginação”, “exageração”, “exaltação sensorial”, “fantasia da busca por imagens e sensações”, “uso abusivo dos vocábulos”, “agudezas ou sutilezas do pensamento com interrupções bruscas”, “misticismo ideológico” (CANDIDO; CASTELLO, 1968, 16-17). Fica nítida, portanto, a perspectiva com a qual o autor analisa a literatura “barroca”: anacrônica e sob o viés do romantismo, desconhecendo a versatilidade retórica e o ornato dialético, essenciais para a constituição de sua representação literária.<sup>7</sup>

A mudança de perspectiva nos estudos barrocos, compreendendo-se a importância dos preceitos retóricos, da engenhosidade e das agudezas para a sua representação literária, deu-se especialmente no fim da década de 1960 e início de 1970 (BARNER, 2016, 32-33).<sup>8</sup> A pesquisa de Walter Benjamin *Ursprung des*

<sup>6</sup> O poeta benjaminiano Haroldo de Campos acusou, então, Candido de “sequestrar” o barroco na formação da literatura brasileira. Campos demonstra como a concepção de “sistema”, fundamental para a concepção de literatura candidiana, é emprestada da linguística de Roman Jakobson. Além disso, para o poeta, Gregório de Matos cumpriria os três “requisitos” do sistema que compõe a literatura, dando início à literatura brasileira (CAMPOS, 2011, 28-39, 73-76.). Apesar de interessante, Campos dá continuidade à análise anacrônica de viés romântico e wölffliano.

<sup>7</sup> O exemplo de livros clássicos de literatura que repetem o anacronismo e o viés romântico de Candido é interminável. Por exemplo, Alfredo Bosi, em seu clássico *História concisa da literatura brasileira*, demonstra conhecer a importância das “agudezas” de Baltasar Gracián para a literatura “barroca”, mas ainda está preso ao anacronismo de Wölfflin (BOSI, 2008, 31-33).

<sup>8</sup> No Brasil, deu-se especialmente no final da década de 1980, com os trabalhos de João Adolfo Hansen.

*deutschen Trauerspiels* [origem do *Trauerspiel* alemão], originalmente sua tese de livre-docência [*Habilitationsschrift*], fora concluída no início de 1925. Benjamin, então, nada soubera sobre a centralidade da retórica, do engenho e da agudeza para a literatura “barroca” que pesquisara. No entanto, isso não impede que seu trabalho contribua para pensar o barroco como “literatura morta”.

Em sua pesquisa sobre o drama barroco alemão, Benjamin demonstra como o *Trauerspiel* é um gênero autônomo, não devendo, portanto, ser identificado com a tragédia ou simplesmente reduzido à tragédia aristotélica, prática comum entre os germanistas de então (BENJAMIN, 1991a, 232-233, 240-242). Além disso, Benjamin confronta as categorias anacrônicas e transistóricas do idealismo alemão ao reabilitar a alegoria e diminuir a importância do símbolo, interessando-se pelas ruínas da história e pela efemeridade da vida representadas no palco das peças do *Trauerspiel*, opondo-se, também, a uma concepção positivista e evolucionista da história e da história da arte (BENJAMIN, 1991a, 343; GAGNEBIN, 1983, 279; GAGNEBIN, 1978, 30-31). Contudo, Benjamin não rompe com Wölfflin nem com o esquema kantiano (PINOTTI, 2018, 8-9).

Desta forma, outra hipótese desta pesquisa é o trabalho de Benjamin sobre o barroco alemão ser precursor das pesquisas posteriores já conscientes da centralidade da retórica e da agudeza. Embora Benjamin não tivesse consciência da importância desses elementos, sua pesquisa é já uma tentativa de rompimento com os pressupostos wölfflianos.

Francisco Pinheiro Machado lembra que o *Trauerspiel*, como teatro barroco, era dividido em, pelo menos, quatro tipos, dependendo do local e função que apresentava: (1) teatros ambulantes [*Wanderbühne*], cujas apresentações ocorriam nas praças do mercado sem função política ou religiosa, visando apenas ao autossustento. Esse tipo de teatro era mais comum na Itália e Inglaterra, mas percorria toda a Europa; (2) teatro da corte com função política de reafirmação do poder do senhorio. Era representado quase sempre em língua italiana e desenvolveu-se na ópera; (3) drama jesuítico [*Jesuitendrama*], chamado também de teatro da ordem, tinha por objetivo o ensino da língua latina e da retórica, além de ser muito utilizado como propaganda da Contrarreforma. O mais comum era o drama de martírio [*Märtyrerdrama*]; (4) o drama protestante, representado em alemão em escolas,

raramente na corte. Tinha fins humanísticos. Seu conteúdo não era retirado de lendas, mas da história, pregando uma conduta de vida estoico-cristã (MACHADO, 2004, 29-31). O teatro jesuítico era o mais desenvolvido, técnico e com preocupações estéticas. Já em relação ao protestante, os principais *Trauerspiele* eram os *schlesische*, cujos autores eram da região da Silésia (Martin Opitz, Andreas Gryphius, Daniel von Caspar Lohenstein, Johann Christian Weise, dentre outros), resultado do desenvolvimento do teatro escolar de Breslau (NIEFANGER, 2012a, 239-240; NIEFANGER, 2012b, 166-168).

É por isso que a principal hipótese desta pesquisa é o “barroco” poder ser visto como “literatura morta”. “Morto” não no sentido de algo sem utilidade a ser descartado, mas no sentido nietzschiano de “extemporâneo” [*unzeitgemäss*], como algo contra o tempo, no tempo e a favor de um tempo vindouro (NIETZSCHE, 1988, 247), ou seja, ao pesquisar o *Trauerspiel* de Benjamin e a poesia satírica de Gregório de Matos em perspectiva comparada, a partir das ruínas (“no tempo”), seja da história (BENJAMIN, 1991a, 343), seja da representação do que sobrou da representação seiscentista,<sup>9</sup> abrir novas perspectivas sobre a literatura “barroca” (“a favor de um tempo vindouro”), livrando-a de análises anacrônicas e reducionistas (“contra o tempo”).

## 2 Cinco tópicos em comum

Para apresentar tal objetivo, esta pesquisa se divide em cinco tópicos. No primeiro, situa-se a problemática aqui levantada: crítica a análises anacrônicas e românticas em torno do “barroco”, que desconhecem como a literatura “barroca” era constituída. No caso de Benjamin, é a diferenciação entre *Tragödie* e *Trauerspiel*; no de Gregório de Matos e Guerra, a análise anacrônica e romântica equivocada, especialmente as iniciadas por Wölfflin e Candido.

Para Benjamin, tragédia e *Trauerspiel* devem ser diferenciados (BENJAMIN, 1991a, 232-233), pois cada um tem um teor [*Gehalt*] diferente: a tragédia tem por base o mito, já o *Trauerspiel*, a história [*Geschichte*] (BENJAMIN, 1991a, 242-243). Se o mito está associado, no jovem Benjamin, a uma concepção de violência e culpa à

---

<sup>9</sup> Os resíduos das representações da literatura seiscentista estão “mortos”, sendo apropriados pela crítica romântica e realista de forma anacrônica e transistórica (HANSEN, 2019a, 28).

Mestrando em filosofia na Universidade Federal do ABC. Brasileiro, residente em São Bernardo do Campo. E-mail: [portorobertocarl@gmail.com](mailto:portorobertocarl@gmail.com)

vida, que não pode ser dissociada de sua filosofia da história (HARTUNG, 2000, 552), no *Trauerspiel*, a preocupação é a história, “a vida histórica como é representada em cada época é seu teor” (BENJAMIN, 1991a, 242).<sup>10</sup> Diferentemente de Jeanne Marie Gagnebin, a preocupação do *Trauerspiel*, para Benjamin, não é apenas a história “entrando no palco”, como ela supõe (GAGNEBIN, 1999, 43), pois a história não é o material primário, *Stoff* em alemão, das peças teatrais, mas seu *Gehalt*, “teor”, o “sujeito” de uma ponta a outra das ações do drama, como diz Bettine Menke (MENKE, 2010, 58-59). Não apenas a vida histórica, mas a vida histórica *como é representada* no palco.

Outra hipótese desta pesquisa é que Benjamin interpreta o *Trauerspiel* não apenas a partir da “história” sendo representada nas peças teatrais, mas do conceito-chave, cunhado por ele mesmo, de *Kreatur*, “criatura”, *kreatürlichkeit*, “criaturidade”, ou seja, da história representada nos palcos das peças teatrais do *Trauerspiel* em seu estado “criatural” (WEIGEL, 2010, 66-94; WEIGEL, 2008, 27-56; WEIDNER, 2010, 120-138).<sup>11</sup>

O conceito provém de um termo anterior, que Benjamin denominara de “mera vida” [*bloßes Leben*] (BENJAMIN, 1991b, 199-202), uma vida reduzida à sua mera “naturalidade”, imanência, limitada a seu aspecto biológico, incapaz de ir além disso. É um tipo de vida presa ao domínio da natureza, “joguete nas mãos do destino”, submissa à violência das forças míticas. Ao domínio da natureza, Benjamin propõe a área da história na qual a vida, indo além de sua forma biológica, “transcende-a”, sendo o ser humano capaz de tomar atitudes morais e políticas (GAGNEBIN, 2013, 288-289).

A *Kreatur* contrapõe-se, então, ao ser humano como “ser criado, criação” [*Geschöpf*] e esse “estado de criatura”, essa condição de “creaturidade”, *Kreatürlichkeit*, opõe-se à “categoria de criação” [*Schöpfungsstand*], retomando, portanto, algumas ideias de seu ensaio de juventude *Über Sprache überall und über die Sprache des Menschen* [Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do ser

<sup>10</sup> [*Das geschichtliche Leben wie es jene Epoche sich darstellte ist sein Gehalt.*].

<sup>11</sup> Os primeiros a chamarem a atenção para a importância do conceito de *Kreatur* e *Kreatürlichkeit* em Walter Benjamin foram Sigrid Weigel e Daniel Weidner (WEIGEL, 2010, 66-94; WEIGEL, 2008, 27-56; WEIDNER, 2010, 120-138).

humano] (WEIGEL, 2010, 73-76; WEIGEL, 2008, 35-38). A “criaturidade” representada nos palcos das peças teatrais do *Trauerspiel* apresenta a inserção da natureza na história, fazendo desta uma “história-natureza” (BENJAMIN, 1991a, 227, 269, 299).

É a “mera vida”, a vida reduzida ao seu mero estado biológico, encenada no palco. Essa “vida natural”, criatural, portanto, é apresentada como efêmera, transitória, pois é a natureza imergindo na história e a história sucumbindo à natureza, a imanência da natureza triunfando sobre a história, como postula Marc Sagnol (SAGNOL, 2003, 181-182; GAGNEBIN, 1983, 279). Logo, morte “natural” no *Trauerspiel* diverge consideravelmente da morte “inflexível” do herói contra o destino nas tragédias gregas (MENKE, 2010, 49). A criatura se torna, então, “sintoma de uma *mitização contra-histórica e teológica* da modernidade, uma atitude que Benjamin avalia como herança do barroco” (WEIGEL, 2010, 71).<sup>12</sup>

Sobre Gregório de Matos, já foi exposto acima como a análise anacrônica de Wölfflin é apriorística e dedutiva, além da crítica romântica de Antonio Candido que desconsidera a poesia gregoriana por não entender como ela funciona com sua engenhosidade e agudeza a partir de preceitos retóricos. Para complementar, é útil lembrar que Gregório de Matos funcionava como uma “etiqueta”, tendo como seus poemas que até hoje não se sabe se são de sua autoria. Sua obra satírica, por outro lado, não é inferior à sua lírica amorosa e religiosa, como afirmava Candido.<sup>13</sup> Ao contrário, a sátira ocupa um lugar central na teologia católica política estatal da colônia portuguesa de então, corpo místico do Estado (HANSEN, 1989, 15; HANSEN; MOREIRA, 2013, 385ss).

Segundo tópico: a política no barroco. No *Trauerspiel*, Benjamin interessa-se pelo soberano. No caso de Gregório de Matos, importa a concepção do Estado como “corpo místico” elaborado a partir da teologia católica contrarreformista.

O debate sobre a teoria da soberania e a relação Benjamin-Schmitt tem sido mal conduzida por Agamben. No ensaio sobre a crítica da violência, Benjamin sequer emprega a expressão *Ausnahmezustand* [estado de exceção], mas *Ernstfall* [caso de

<sup>12</sup> [Symptom einer widerhistorischen theologischen Mythisierung der Moderne, eine Haltung, die Benjamin als Erbmasse des Barock bewertet.].

<sup>13</sup> “A parte satírica, pitoresca e saborosa nos melhores produtos, é monótona na maior parte (...). A sua obra lírica é (...) superior”. (CANDIDO; CASTELLO, 1968, 71).

emergência]. Além disso, a *Politische Theologie* [teologia política] de Schmitt, de 1922, como réplica a *Schicksal und Charakter* [Destino e caráter] de Benjamin, de 1921, é totalmente fictícia (WEIGEL, 2008, 88-109).

Já no trabalho sobre o *Trauerspiel*, Benjamin de fato dialoga com a teoria da soberania de Schmitt. Em 1930, Benjamin envia-lhe uma carta, muito respeitosa, expressando admiração, além de dizer que sua teoria da soberania no barroco devia-lhe muito, acompanhada de um exemplar de sua *Habilitationsschrift*. A carta causou tanto escândalo que simplesmente foi suprimida pelos editores das *Gesammelte Briefe* [Cartas reunidas] (STEINER, 2004, 71).

Dialogar com Schmitt não implica aceitar sua teoria cegamente. Pelo contrário, Benjamin contrapõe-se a ela. Primeiramente, a concepção de “criatura”, “criaturidade” e o que elas implicam continuam sendo importantes em sua teoria da soberania. O soberano representa a história (BENJAMIN, 1991a, 245), mas a história em seu estado “natural”, “criatural”, pois o soberano “é o senhor das criaturas, embora ele permaneça criatura” (BENJAMIN, 1991a, 264).<sup>14</sup>

Esse estado “criatural”, “natural”, da criação implica outra ideia de Benjamin presente no trabalho do *Trauerspiel*, ignorada por alguns comentaristas, especialmente os de linha löwyana: a secularização. Se no *Trauerspiel* o tempo se torna natureza e a história um pedaço de natureza (SAGNOL, 2003, 182), a secularização é, para Benjamin, justamente a apresentação, o tornar consciente e presente na memória [*Vergegenwärtigen*] do tempo no espaço (BENJAMIN, 1991a, 370).

Com uma criação abandonada a seu estado “criatural”, a secularização explica, então, a forte imanência presente no drama barroco, o forte apego “ao mundo”, ao “lado de cá”, em vez de apoiar-se “no lado de lá”, “no além” (STEINER, 1992, 142). Como destaca Steiner, se as peças e dramas da Idade Média expressavam, em sua escatologia, o decorrer histórico e a história mundial como uma história salvífica (teologicamente da queda à redenção) (BENJAMIN, 1991a, 257, 260; STEINER, 1992, 142), isso se perde no *Trauerspiel*, pois este não tem uma escatologia (BENJAMIN, 1991a, 246). Como observa Steiner, essa falta de

---

<sup>14</sup> [*Er ist der Herr der Kreaturen, aber er bleibt Kreatur*].

escatologia não significa a supressão de um horizonte escatológico, mas a perda da certeza de uma história salvífica a partir do tempo histórico (STEINER, 1992, 142).

Essa incerteza causa, portanto, um “desespero sem saída” [*ausganglose Verzweiflung*] que parece ser a palavra final do *Trauerspiel* (BENJAMIN, 1991a, 257). Aqui está outra divergência marcante entre tragédia e *Trauerspiel*, expressa por Benjamin em diálogo com Lacis: “os dramas do barroco expressam desespero e desprezo em relação ao mundo – são verdadeiramente jogos/peças tristes. Enquanto a atitude dos gregos e do próprio trágico em relação ao mundo e ao destino, em oposição, permanece inflexível” (LACIS, 1971, 43-44).<sup>15</sup>

Para Schmitt, soberano é quem decide [*entscheidet*] sobre o “estado de exceção” [*Ausnahmezustand*], podendo suspender a norma. A função do soberano barroco, “segundo Benjamin, é de transcender a transcendência por torná-la imanente”, por torná-la uma parte do mundo (WEBER, 1992, 12).<sup>16</sup>

No estudo sobre o *Trauerspiel*, a função do soberano não é “decidir” [*entscheiden*], mas “excluir” [*ausschließen*] o estado de exceção (BENJAMIN, 1991a, 245), assim como o *Trauerspiel* rejeita a limitação da imanência. O soberano do barroco alemão é diferente de Deus, sendo a transcendência deste contraposta à imanência daquele, uma vez que o soberano é senhor da criatura, mas ele próprio permanece uma criatura, em estado “criatural. (WEBER, 1992, 12-14).

Com uma criação abandonada à sua própria sorte, ao seu próprio estado criatural, o soberano, em sua criaturidade, encontra-se numa situação na qual tomar uma decisão é impossível, demonstrando como a teoria da soberania de Benjamin diverge da de Schmitt (WEIGEL, 2008, 80-87; BENJAMIN, 1991a, 250).<sup>17</sup> O soberano é, portanto,

incapaz de tomar uma decisão, pois uma decisão, no sentido estrito, não é possível num mundo que não deixa lugar para heterogeneidades: a história inautêntica e “natural” do barroco não permite interrupção ou suspensão radical de suas interrupções perenes. O soberano reage procurando reunir

<sup>15</sup> [*Die Dramen des Barock drücken Verzweiflung und Verachtung der Welt aus - sie sind wirklich traurige Spiele. Während die Haltung der griechischen und der eigentlichen Tragiker der Welt und dem Schicksal gegenüber unbeugsam bleibt*].

<sup>16</sup> [*According to Benjamin, is that of transcending transcendence by making it immanent, an internal part of the state and the world, of the state of the world*].

<sup>17</sup> “O príncipe, com quem está a decisão sobre o estado de exceção, (...) uma decisão é-lhe quase impossível” [*Der Fürst, bei dem die Entscheidung über den Ausnahmezustand ruht, (...) ein Entschluß ihm fast unmöglich ist.*].

Mestrando em filosofia na Universidade Federal do ABC. Brasileiro, residente em São Bernardo do Campo. E-mail: [portorobertocarl@gmail.com](mailto:portorobertocarl@gmail.com)

todo poder e, assim, torna-se um tirano; e, quanto mais poder tem, mais ele demonstra sua incapacidade de chegar a uma decisão efetiva. Confrontado com esta situação, o tirano pode facilmente se tornar um mártir. Ambas as figuras, Benjamin observa, são, para o barroco, apenas dois lados da mesma moeda (WEBER, 1992, 14-15).<sup>18</sup>

Impossível de tomar uma decisão, o soberano, que representa o ideal da restauração, apresenta, por outro lado, com seu estado criatural, a catástrofe, com suas ações ditatoriais violentas para excluir o estado de exceção (MENKE, 2011, 216; BENJAMIN, 1991a, 246). Ele representa a história, a mantém na mão como um cetro (BENJAMIN, 1991a, 245), mas a história em seu aspecto “natural”, “criatural”. Ele fracassa, porque é uma criatura que continua agindo de forma criatural, pois, como conclui Menke, o *Trauerspiel* não figura o soberano como Cristo conduzindo a história da salvação, mas como uma criatura que, através de suas ações ditatoriais, representa a natureza em seu estado de *Todverfallenheit* adentrando a história (MENKE, 2011, 216-217).

Já na colônia portuguesa na América do Sul, o Estado do Brasil e Grão Pará e Maranhão, a questão política é diferente da analisada por Benjamin. Se a ênfase na “incapacidade de decisão” [*Entschlussunfähigkeit*] do soberano (BENJAMIN, 1991a, 250) deve-se, provavelmente, a influência de Maquiavel (BARNER, 2016, 135-142), nas colônias espanholas e portuguesas o pensamento político maquiavélico fora combatido (HANSEN, 1989, 215).

A concepção política do Estado é concebida a partir da teologia católica contrarreformista, com elementos escolásticos “reciclados”. O próprio Estado é concebido como “corpo místico”. A base é São Tomás de Aquino:

No *Comentário* do livro V da *Metafísica* de Aristóteles, (...) uma rede cerrada de metáforas organicistas figura a sociedade política como um corpo de ordens e estamentos subordinados a um só, conforme o modelo do corpo humano definido escolasticamente, no qual o tronco e os membros se submetem à cabeça. (...) A metáfora do corpo é substancializada nos textos neoescolásticos dos séculos XVI e XVII; no caso de Portugal, é apropriada na doutrina do “pacto de sujeição” do “corpo místico do Estado” feita por Francisco Suárez em *De Legibus* (HANSEN, 2019b, 78).

---

<sup>18</sup> [*Incapable of making a decision, because a decision, in the strict sense, is not possible in a world that leaves no place for heterogeneity: the inauthentic, “natural” history of the baroque allows for no interruption or radical suspension of its perennial interruptions. The sovereign reacts by seeking to gather all power and thus becomes a tyrant; and yet more power he has, the more he demonstrates his incapacity to arrive at an effective decision. Faced with the situation, the tyrant can easily turn into a martyr. Both figures, Benjamin observes, are for the baroque only two sides of the same coin*].

Mestrando em filosofia na Universidade Federal do ABC. Brasileiro, residente em São Bernardo do Campo. E-mail: [portorobertocarl@gmail.com](mailto:portorobertocarl@gmail.com)

Entendida como um “corpo político”, regida pela “cabeça”, sede da razão, a cabeça está para o corpo assim como Deus para o mundo. Logo, a conclusão é simples: a cabeça está para o corpo assim como o rei está para o reino (HANSEN, 2019b, 79-80). “O rei é a ‘cabeça’ ou ‘razão suprema’ do Reino. Dirige-o racionalmente, como a cabeça dirige o corpo. Assim, se a ação da cabeça tem por fim a harmonia e a ordem racionais do corpo, a ação do rei tem por fim a harmonia e a ordem do corpo político do Reino” (HANSEN, 2019b, 80).

Como a igreja é o corpo místico de Cristo, o Estado é o corpo místico do rei. Ser parte desse corpo místico é estar consciente da responsabilidade para com os outros membros. A sátira ataca, portanto, todos os vícios – vícios e virtudes em sentido aristotélico, em relação ao corpo político no qual as pessoas se juntam para levar uma vida boa e feliz – que comprometem a unidade e a harmonia do corpo místico do Estado (HANSEN, 1989, 204, 206-207). É anacrônico e equivocado, portanto, ver a sátira de Gregório de Matos como uma crítica revolucionária aos poderes constituídos da Bahia do século XVII:

Uma só natureza nos foi dada:  
Não criou Deus os naturais diversos,  
Um só Adão formou, e esse de nada.  
Todos somos ruins, todos perversos,  
Só nos distingue o vício, e a virtude,  
De que uns são comensais, outros adversos (MATTOS, 1968, 471).

A teologia católica contrarreformista que serve de base para essa concepção política combatia o maquiavelismo, o qual se fundamentava nas lutas políticas das cidades italianas e afirmavam serem lúcidos e legais todos os meios para a conservação do Estado, e o luteranismo com sua doutrina dos dois reinos, o qual dava ao rei o direito divino de reinar e impor leis à natureza humana corrompida. Os juristas contrarreformados postulavam, por sua vez, a tese da “graça inata”: apesar de corrompido pelo pecado, o ser humano é capaz de apreender a lei natural inscrita em sua alma pela vontade divina. São Tomás de Aquino a chamava de “sindérese”. Isso reforça a autoridade papal e retira o estabelecimento da sociedade, e do rei, como ordenados por Deus (HANSEN, 1989, 215).

Como argumenta o jurista contrarreformado Francisco Suárez, o poder pertence antes e por direito ao povo, estando em estado de natureza como um único corpo místico unificado, com uma única vontade. Contudo, num pacto de sujeição, o povo se aliena desse poder, transferindo-o ao Príncipe. Desta forma, o Príncipe não tem um superior, está acima das leis, mas deverá seguir a lei natural, “sindérese”, a fim de que seu governo seja legítimo. Em sentido aristotélico, deve buscar o “bem comum”; caso contrário, se for movido por interesses individuais, é tirânico e vicioso. As desigualdades são naturais, pois foram instituídas assim no pacto de sujeição.<sup>19</sup> Ações de indivíduos ou grupos contra ela devem ser extirpadas (HANSEN, 1989, 216-219). A representação literária da sátira “barroca” ocupa um lugar central na crítica aos vícios e conservação da ordem.<sup>20</sup>

Terceiro tópico: convém analisar a reação da população do século XVII. Para Benjamin, com uma criação abandonada a seu estado criatural, a reação é a melancolia. Na Bahia do século XVII, a população reage à ordem injusta “murmurando”.

Tendo caracterizado o *Trauerspiel* como a encenação da vida histórica no palco em seu aspecto criatural e o soberano como senhor das criaturas, mas permanecendo criatura, Benjamin fala, então, do resultado dessa *kreatürlichkeit*: melancolia.<sup>21</sup> “O olhar melancólico encontra no palco do teatro sua reflexão” (MENKE, 2010, 123).<sup>22</sup> Se a principal diferença entre tragédia e *Trauerspiel* não está apenas em seus “objetos” (mito/tragédia), mas no tempo, a *Einmaligkeit* da tragédia grega, a morte única do herói, o *Trauerspiel* é o tempo da repetição (MENKE, 2010, 46; BENJAMIN, 1991a, 317-318). Essa repetição, num mundo criatural, causa *acedia*, *desparatio*, desespero pela ausência de Deus. O princípio luterano da *sola fides* faz com que as obras e o mundo sejam desvalorizados, surgindo algo novo: um mundo

<sup>19</sup> “Desejo, que todos amem,/seja pobre, ou seja rico,/e se contentem com a sorte,/ que têm, e estão possuindo” (MATTOS, 1968, 28).

<sup>20</sup> “O bem, que os mais bens encerra,/e as glórias todas contém,/é reinar, quem reina bem, pois figura a Deus na terra:/eu cuido, que o mundo erra/nesta alta reputação,/que se o Rei erra uma ação/paga a seu alto atributo/um tristíssimo tributo,/e miséria pensão./O príncipe soberano,/bom cristão temente a Deus,/se o não socorrem os céus,/pensões paga ao ser humano: está sujeito ao tirano,/que adulando ambicioso/é âspide venenoso, que achacando-lhe os sentidos,/ turbado o deixa de ouvidos,/de olhos o deixa ludoso” (MATTOS, 1968, 202).

<sup>21</sup> A teoria da melancolia era baseada na patologia humoral da Antiguidade e Idade Média, misturando especulações astrológicas, medicinais, natural-históricas e teológicas (LINDNER, 2000, 57).

<sup>22</sup> [Der melancholische Blick findet auf der Bühne des Theaters seine Reflexion].

Mestrando em filosofia na Universidade Federal do ABC. Brasileiro, residente em São Bernardo do Campo. E-mail: [portorobertocarl@gmail.com](mailto:portorobertocarl@gmail.com)

vazio. O *taedium vitae* se torna o cerne da teologia protestante (MENKE, 2010, 125; BENJAMIN, 1991a, 317-318). No barroco, não há escatologia (BENJAMIN, 1991a, 246).

Com a perda de algo pelo melancólico, a tristeza ergue-se contra esse mundo sem sentido, revivificando-o de forma mascarada [*maskenhaff*], como numa apresentação teatral. Trata-se, então, não de uma perda qualquer, podendo ser suprida de acordo com a imaginação e a criatividade de artistas, como uma leitura romântica poderia supor, mas uma perda, uma “morte” específica: do signo [*Zeichen*] (MENKE, 2010, 129; BENJAMIN, 1991a, 318). Está lançada, assim, a base para a alegoria:

Isso constitui a estreita correlação entre alegoria e melancolia no livro do *Trauerspiel*, que desdobra a ligação de representação até agora não explícita para a história fundamental da melancolia. A ligação entre olhar melancólico e hieróglifo [*Zeichenschrift*] alegórico é o da leitura e escrita (MENKE, 2010, 131).<sup>23</sup>

Se no *Trauerspiel* a resposta ao mundo “criatural” é o olhar melancólico, na Bahia seiscentista, a população murmura: é a murmuração do corpo místico. Como dito acima, no pacto de sujeição, as desigualdades são naturalizadas e sacralizadas. A representação da literatura seiscentista é essencial para mantê-la, representando cada um em seu lugar no “corpo” do Estado. A “murmuração” é a forma de protestar contra injustiças sem correr o risco de ser reprimida. Pedindo pequenas reformas, a murmuração é justa. Caso exceda esse limite, deve ser reprimida (HANSEN, 1989, 215). No poema a seguir, murmura-se contra a fome imperante na colônia:

A fome me tem já mudo,  
Que é muda a boca esfaimada;  
Mas se a frota não traz nada,  
Por que razão leva tudo?  
Que o Povo por ser sisudo  
Largue o ouro, e largue a prata  
A uma frota patarata,  
Que entrando co'a vela cheia,  
O lastro me traz de areia,  
Por lastro de açúcar troca!

<sup>23</sup> [Dies macht die enge Korrelierung von Allegorie und Melancholie im Trauerspielbuch aus, die den für die Melancholiegeschichte fundamentalen, aber zuvor nicht explizierten Repräsentationszusammenhang entfaltet. Die Zusammenhang von melancholischen Blick und allegorischer Zeichenschrift ist der von Lesen und Schrift].

Mestrando em filosofia na Universidade Federal do ABC. Brasileiro, residente em São Bernardo do Campo. E-mail: [portorobertocarl@gmail.com](mailto:portorobertocarl@gmail.com)

Ponto em boca (MATTOS, 1968, 435).<sup>24</sup>

Quarto tópico: analisa-se o aspecto central de cada “barroco”: no *Trauerspiel* de Benjamin, a alegoria. Em Gregório de Matos, a sátira. Como dito outrora, Benjamin enxergara estreita correlação entre a melancolia e a alegoria. Por um lado, o olhar melancólico por causa da “morte” do signo; por outro, a alegoria com sua arbitrariedade entre o significante e o significado, opondo-se à perfeita integração operada pelo símbolo (MENKE, 2010, 173).

Novamente, a concepção de *Kreatur* e *kreatürlichkeit* é importante. A alegoria é a “alegorização da *physis*”, tendo como emblema o cadáver, a mera vida reduzida ao seu estado criatural em seu estágio final (MENKE, 2011, p. 221). Na alegoria, portanto, a vida é apresentada e encenada em sua precariedade e transitoriedade (GAGNEBIN, 1983, 279; 1999, 31). “A reabilitação da alegoria, tal como Benjamin a empreende, [é] (...) uma reabilitação da temporalidade e da historicidade em oposição ao ideal da eternidade que o símbolo encarna” (GAGNEBIN, 1999, 31).

Se a alegoria fora desprezada por seu caráter arbitrário e o símbolo valorizado por sua “eternidade”, já que o “símbolo é”, enquanto a “alegoria significa”, ou seja, o símbolo sempre mantém a unidade entre significante e significado, de forma “eterna”, algo que a alegoria só consegue com dificuldades, tendo em vista que toda relação entre significante e significado, entre imagem e sentido, é construída a duras custas na visão alegórica (GAGNEBIN, 1983, 275-276; 1999, 33-34).

É por isso que Benjamin fala que a alegoria põe, diante dos olhos do observador, a história como a *facies hipocrática*, como uma protopaisagem petrificada, mostrando a vida histórica “criatural” com tudo o nela há de prematuro, de sofrimento, de ruína (BENJAMIN, 1991a, 343). “Este é o cerne da observação alegórica, do barroco, a exposição mundial da história como história da dor do mundo; ela é significativa apenas nas estações de sua ruína” (BENJAMIN, 1991a, 343).<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Contra o governador Câmara Coutinho, murmura-se: “Eles tanto em seu abrigo,/E o povo todo faminto,/Ele chora, e eu não minto,/Se chorando vo-lo digo:/Tem-me cortado o embigo/Este nosso General,/Por isso de tanto mal/Lhe não ponho alguma culpa;/Mas se merece desculpa/O respeito, a que provoca,/Ponto em boca.” (Idem. Ibidem, p. 436). Contra o rei, murmura-se a escolha de tal governador, descrito como “tucano” (por causa de seu nariz): “Se fosse El-Rei informado,/de quem o Tucano era,/nunca à Bahia viera/governar um povo honrado:/mas foi El-Rei enganado,/e eu com o povo o paguei,/que é já costume, e já lei/dos reinos sem intervalo,/que pague o triste vassalo/os desacertos de um Rei” (MATTOS, 1968, 202).

<sup>25</sup> [“*Das ist der Kern der allegorischen Betrachtung, der barocken, weltlichen Exposition der Geschichte als Leidensgeschichte der Welt; bedeutend ist sie nur in den Stationen ihres Verfalls*”].

Mestrando em filosofia na Universidade Federal do ABC. Brasileiro, residente em São Bernardo do Campo. E-mail: [portorobertocarl@gmail.com](mailto:portorobertocarl@gmail.com)

Já em relação a Gregório de Matos, muito foi dito acima sobre a constituição da poesia seiscentista, com os lugares-comuns retóricos, a engenhosidade e as agudezas, sem necessidade de repetição. Para complementar, é útil lembrar que o objetivo da sátira é vituperação dos vícios e a repreensão dos viciosos que ameaçam o corpo místico do Estado. Para isso, deforma, hiperboliza, irracionaliza, pode ser obscena, mas sempre deve ser vista do ângulo correto (HANSEN; MOREIRA, 2013, 402-408).

Quinto tópico: a nível conclusivo, visa-se a uma análise crítica tanto do *Trauerspiel* benjaminiano como da sátira gregoriana. Em relação ao *Trauerspiel*, Benjamin também o investiga com preocupações que não pertenciam à literatura seiscentista alemã, como, por exemplo, a “salvação” operada pela alegoria em vista de uma esperança de redenção; interesse que pertence, entretanto, à sua filosofia da história e não a uma leitura filológica do barroco (WEIDNER, 2010, 136). Ou a alegoria que, dissociando significante de significado, torna-se protótipo da separação entre valor de uso e valor de troca no capitalismo (BIRNBAUM, 2008, 9-19). É importante, portanto, analisar o trabalho à luz das pesquisas mais recentes sobre o “barroco” alemão, o que, por questões de espaço, não pode ser feito aqui.

Leituras que desconhecem o funcionamento da poesia seiscentista fizeram de Gregório de Matos um crítico dos poderes políticos, um poeta libertário contra a repressão sexual, livre-pensador contra os abusos da igreja, defensor de minorias.<sup>26</sup> Interessantes do ponto de vista da recepção, tais leituras se mostram, contudo, anacrônicas (HANSEN, 1989, 30ss; GOMES, 1983, 25ss).

Para uma análise crítica dos problemas coloniais que inquietam a vida contemporânea, a abordagem mais apropriada não é uma análise anacrônica, mas documental e histórica do “barroco” sobre a violência da dominação e do absolutismo “católico” (que, hoje, poderia substituído por religioso e fundamentalista), a sacralização e naturalização das desigualdades e do poder, a jurisprudência como justiça divina, conforme apresentados na sátira gregoriana (CUNHA; LAUDANNA, 2019, 15). E, principalmente, a crítica do conhecimento sobre a literatura seiscentista, “a opinião petrificada em ideologias e dogmas classificatórios positivistas, transmitidas

---

<sup>26</sup> GOMES, João Carlos Teixeira. **Gregório de Matos, o boca de brasa: um estudo de plágio e criação intertextual**. Petrópolis: Vozes, 1983.

Mestrando em filosofia na Universidade Federal do ABC. Brasileiro, residente em São Bernardo do Campo. E-mail: [portorobertocarl@gmail.com](mailto:portorobertocarl@gmail.com)

de geração a geração como verdades transistóricas” (CUNHA; LAUDANNA, 2019, 15). E uma boa maneira de fazer isso é pensar o barroco como “literatura morta”, a partir do *Trauerspiel* de Benjamin e a sátira de Gregório de Matos em perspectiva comparada.

## REFERÊNCIAS

BARNER, Winfried. **Barockrhetorik**: Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen. 2. edição. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2002.

BENJAMIN, Walter. Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften**. Editado por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, Vol. I/1, 1991a.

\_\_\_\_\_. Kritik der Gewalt. In: Idem. **Gesammelte Schriften**. Editado por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, vol. II-1, 1991b.

BIRNBAUM, Antonia. **Bonheur, justice**: Walter Benjamin, le détour grec. Paris: Payot; Rivage, 2008.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43. edição. São Paulo: Cultrix, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira**: o caso Gregório de Matos. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos (1750-1836). 9. edição. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000. 2 volumes.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira I**: das origens ao romantismo. 3. edição. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1968.

CUNHA, Cilaine Alves; LAUDANNA, Mayra. Da obra. In: HANSEN, João Adolfo. **Agudezas seiscentistas e outros ensaios**. Organização de Cilaine Alves Cunha e Mayra Laudanna. São Paulo: Edusp, 2019.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. L'allégorie, la face souffrante du monde. **Revue de théologie et philosophie**, Genève, Lausanne, Neuchâtel, 115, p. 275, 1983.

\_\_\_\_\_. **História e narração em Walter Benjamin**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. **Zur Geschichtsphilosophie Walter Benjamins: die Unabgeschlossenheit des Sinnes**. Erlangen: Palm; Enke Erlangen, 1978.

\_\_\_\_\_. Les bois, les cendres, la flamme: de la critique chez Walter Benjamin. In: LAVELLE, Patricia (org.). **Walter Benjamin: L'Herne**. Paris: L'Herne, 2013.

GARBER, Klaus. **Rezeption und Rettung: Drei Studien zu Walter Benjamin**. Tübingen: Max Niemeyer, 1987.

GOMES, João Carlos Teixeira. **Gregório de Matos, o boca de brasa: um estudo de plágio e criação intertextual**. Petrópolis: Vozes, 1983

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. Barroco, neobarroco e outras ruínas. **Teresa: revista de literatura brasileira**. São Paulo (USP), n.2, volume 2, 2001.

\_\_\_\_\_. Ler e ver: pressupostos da representação colonial. In: Idem. **Agudezas seiscentistas e outros ensaios**. Organização de Cilaine Alves Cunha e Mayra Laudanna. São Paulo: Edusp, 2019a.

\_\_\_\_\_. Agudezas seiscentistas. In: Idem. **Agudezas seiscentistas e outros ensaios**. Organização de Cilaine Alves Cunha e Mayra Laudanna. São Paulo: Edusp, 2019b.

\_\_\_\_\_. Lugar-comum. In: Idem. **Agudezas seiscentistas e outros ensaios**. Organização de Cilaine Alves Cunha e Mayra Laudanna. São Paulo: Edusp, 2019c.

\_\_\_\_\_. A doutrina do engenho poético no século XVII. In: Idem. **Agudezas seiscentistas e outros ensaios**. Organização de Cilaine Alves Cunha e Mayra Laudanna. São Paulo: Edusp, 2019d.

\_\_\_\_\_. *Ut Pictura Poesis* e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII colonial. In: Idem. **Agudezas seiscentistas e outros ensaios**. Organização de Cilaine Alves Cunha e Mayra Laudanna. São Paulo: Edusp, 2019e.

HANSEN, João Adolfo; MOREIRA, Marcello. **Para que todos entendais: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra**. Letrados, manuscritura, retórica, autoria,

obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII. Belo Horizonte: Autêntica, vol. 5, 2013, p. 350.

LACIS, Asja. **Revolutionär im Beruf**: Berichte über proletarisches Theater, Über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator. Editado por Hildegard Brenner. München: Rogner; Bernhard, 1971.

LINDNER, Burkhardt (ed.). **Benjamin-Handbuch**: Leben, Werk, Wirkung. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2011.

MACHADO, Francisco Pinheiro. **Imanência e história**: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

MATTOS, Gregório de. **Obras completas**: crônica do viver baiano seiscentista. Organizado por James Amado. Salvador: Janaína, 1968. 7 volumes.

MENKE, Bettine. **Das Trauerspiel-Buch**: Der Souverän, das Trauerspiel, Konstellationen, Ruinen. Bielefeld: Transcript, 2010.

\_\_\_\_\_. "Ursprung des deutschen Trauerspiel". In: LINDNER, Burkhardt (Org.). **Benjamin Handbuch**: Leben, Werk, Wirkung [Manual Benjamin: vida, obra, efeito]. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2011.

NIEFANGER, Dirk. Barock. In: MARX, Peter W. (ed.). **Handbuch Drama**: Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2012a.

\_\_\_\_\_. **Barock**: Lehrbuch Germanistik. 3. ed. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2012b.

NIETZSCHE, Friedrich. Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. In: Idem. **Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemässe Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873**. Kritische Studienausgabe (KSA) editada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. Berlin: de Gruyter, vol. 1, 1988.

OPITZ, Michael; WIZISLA, Erdmut. **Benjamins Begriffe**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. 2 volumes.

PINOTTI, Andrea (org.). **Giochi per melanconici**: sull'Origine del drama barocco tedesco di Walter Benjamin. Milano: Mimesis, 2003.

\_\_\_\_\_. (org.). **Costellazioni**: le parole di Walter Benjamin. Torino: Einaudi, 2018.

SAGNOL, Marc. **Tragique et tristesse**: Walter Benjamin, archéologue de la modernité. Paris: CERF, 2003.

STEINER, Uwe. Säkularisierung: Überlegungen zum Ursprung und einigen Implikationen des Begriffs bei Benjamin. In: Idem (ed.). **Walter Benjamin 1892-1940**: zum 100. Geburtstag. Bern; Berlin; Frankfurt am Main; New York; Paris; Wien: Peter Lang, 1992.

\_\_\_\_\_. **Walter Benjamin**. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2004.

Allegorie und Allergie. Bemerkungen zur Diskussion um Benjamins Trauerspielbuch in der Barockforschung. **Daphnis**, 18, 1989.

WEBER, Samuel. Genealogy of modernity: history, myth and allegory in Benjamin's *Origin of the German Mourning Play*. **MLN**, Baltimore, vol. 106, n° 3, p. 490, 1991.

\_\_\_\_\_. WEBER, Samuel. Taking exception to decision: Walter Benjamin and Carl Schmitt. **Diacritics**, vol. 22, n° 3/4, Maryland.

WEIGEL, Sigrid. Auf der Schwelle von Schöpfung und Weltgericht. In: WEIDNER, Daniel (org.). **Profanes Leben: Walter Benjamins Dialektik der Säkularisierung**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010.

\_\_\_\_\_. **Walter Benjamin: die Kreatur, das Heilige, die Bilder**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.

WEIDNER, Daniel. **Kreatürlichkeit: Benjamins Trauerspielbuch und das Leben des Barocks**. In: Idem (org.). **Profanes Leben: Walter Benjamins Dialektik der Säkularisierung**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010.