

Estado da publicação: O preprint não foi publicado em outro meio.

A alienação das paixões: a imagem de mundo do drama barroco alemão segundo Walter Benjamin

Fernando Bee

<https://doi.org/10.1590/2596-304x202628e20261122>

Submetido em: 2026-07-20

Postado em: 2026-07-21 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

A moderação deste preprint recebeu o(s) endosso(s) de:

- Gerson Roberto Neumann (ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5809-6998>)

10.1590/2596-304x202628e20261122

Varia

A alienação das paixões: a imagem de mundo do drama barroco alemão segundo Walter Benjamin¹

The Alienation of Passions: The Image of the World of the German Trauerspiel According to Walter Benjamin

Fernando Bee

Cebrap, São Paulo, SP, Brasil.

<https://orcid.org/0000-0002-8114-1942>

beefernando@hotmail.com

Submissão: 10/11/2025

Aceite: 03/07/2026

Financiamento: A pesquisa foi realizada com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp (Processos n. 16/00441-5 e 18/15367-0)

Declaração de disponibilidade de dados:

Os conteúdos subjacentes ao texto da pesquisa estão contidos no manuscrito.

Declaração de conflito de interesses:

O autor declara que não há conflito de interesses.

Declaração de uso de IA

Não houve utilização de ferramentas de Inteligência Artificial.

¹ O artigo submetido deriva da minha tese de doutorado:

BEE, Fernando. **Mito e crítica:** uma interpretação da Teoria Crítica de Walter Benjamin. 2021. 1 recurso online (167 p.) Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/3066>. Acesso em: 10 nov. 2025.

Editor-Chefe: Andrei dos Santos Cunha.

Editor Executivo: Anderson Bastos Martins.

Editoras Associadas: Germana Henriques Pereira; Rachel Esteves Lima.

Resumo

Neste artigo, apresento a imagem de mundo do barroco alemão segundo a interpretação de Walter Benjamin no livro *Origem do drama barroco alemão*. Mostro que essa imagem é uma ideia singular e nova de história natural, produzida por um processo de secularização e de sincretismo entre as mitologias da antiguidade e o cristianismo medieval europeu. Argumento que ela corresponde ao pressuposto de que o mundo é movido por paixões alheias aos seres humanos e, por isso, retrata uma nova forma de dominação, na qual não há espaço para a liberdade ou a salvação.

Palavras-chave: Walter Benjamin; imagem de mundo; drama barroco; história natural; mitologia.

Abstract

In this article, I explain Walter Benjamin's interpretation of the German Baroque image of the world based on an analysis of book *Origin of the German Trauerspiel*. I demonstrate that this image is a unique and novel idea of natural history, produced through a process of secularization and syncretism between ancient mythologies and medieval European Christian thought. I argue this idea corresponds to the presupposition that the world is driven by passions alien to human beings and therefore portrays a new form of domination in which there is no room for freedom or salvation.

Keywords: Walter Benjamin; image of the world; Baroque drama; natural history; mythology.

A situação das pesquisas sobre o livro do barroco alemão

Depois de sua publicação, em 1928, o livro *Origem do drama barroco alemão* foi deixado de lado pelos historiadores da literatura e das ideias. Ele foi utilizado esporadicamente para mostrar a originalidade ou a excentricidade de Walter Benjamin e de seu método, porém isso mudou nos últimos 40 anos (Haas; Weidner, 2014). As interpretações mais definitivas que temos até hoje sobre esse livro datam da virada para os anos 1980.

No seu doutoramento de 1978, Jeanne-Marie Gagnebin já havia resumido os termos que pautariam as pesquisas posteriores. Ela ressalta que o problema principal investigado em *Origem do drama barroco alemão* é a maneira como esses dramas lidam com a herança religiosa da idade média europeia, em especial a crença na salvação dos seres humanos. Para ela, Benjamin defende que o barroco apresenta por meio de alegorias o sofrimento de um mundo decaído, distante da natureza do paraíso bíblico. Assim, o sofrimento dos personagens é representado nesses dramas como sintomas desse novo mundo, que não vê a vida terrena mais como uma série de estágios premonitórios da ascendência para uma nova vida depois da morte ou depois do fim dos dias, mas apenas como estágios de uma decadência contínua (Gagnebin, 1978, p. 118-123). Em outras palavras, o barroco deturpou aquilo que era sagrado à idade média europeia: deixou de lado a visão medievalista e trouxe para o interior do mundo aquilo que era transcendente. Winfried Mennighaus (1995, p. 100) e Sérgio Paulo Rouanet (1984, p. 32-33) ressaltaram esses mesmos pontos sobre a interpretação de Benjamin alguns anos depois de Gagnebin, assim como também fizeram Rainer Nägele (1988, 1991) e Samuel Weber (1991).

Apesar de terem estabelecido as bases da compreensão atual da teoria de Benjamin, essas pesquisas não explicaram como e por que o barroco apresenta essa imagem de mundo mundana, na qual não há salvação, mas somente sofrimento. Pesquisas mais recentes tentaram preencher essa lacuna. Sigrid Weigel (2008, 2009) e Bettine Menke (2010) são exemplos disso. Weigel (2008, p. 27-56) defende que a secularização apresentada por Benjamin corresponde ao processo pelo qual os conceitos judaico-cristãos sobreviveram na modernidade europeia.² Ela ressalta que diversos conceitos benjaminianos, como o de criatura, exprimem um processo de mitificação no sentido clássico das ciências sociais, isto é, de naturalização da história ou de transformação daquilo que é liberdade em necessidade. Contudo, isso não deve ser visto apenas negativamente, mas também positivamente. Afinal, trata-se também de uma dessacralização de conceitos religiosos que pode vir a combater visões messiânicas da história. Para Weigel, na medida em que a história deixa de ser vista como algo sagrado, ela se torna algo natural, que pode ser enfrentado e transformado pelos humanos.

Seguindo um caminho muito mais próximo da literatura comparada e da dramaturgia, Menke (2010, p. 18, 44, 169, 241) focou sua investigação na distinção apresentada

² Daniel Weidner (2010) também aborda Benjamin pela ambiguidade da secularização.

por Benjamin entre as tragédias gregas e os dramas barrocos para mostrar que a principal inovação trazida pela literatura barroca é a afirmação de que não há redenção ou final para a história humana. Ela argumenta que, aos olhos de Benjamin, enquanto as tragédias gregas apresentavam um ato de expiação e de construção de uma nova vida em comunidade, os dramas barrocos encenavam apenas um sofrimento contínuo que não levava a lugar algum.³

Weigel e Menke continuaram a investigar o significado do esvaziamento da transcendência operado pelo barroco na teoria de Benjamin e apresentaram resultados extremamente importantes para os estudos na área. Entretanto, nenhuma delas chegou à raiz do problema. A interpretação de Weigel encontra sua limitação ao desconsiderar a influência da mitologia greco-romana na construção do argumento de Benjamin e enxergar somente conceitos da religião judaico-cristã. Já Menke, apesar de reconstituir minuciosamente a comparação de Benjamin entre as tragédias antigas e os dramas modernos, não conseguiu ir além dessa comparação e explicar a novidade da ideia histórico-filosófica dos dramas barrocos, que para Benjamin (1991, v. 6, p. 219, trad. nossa) expressava “tendências religiosas, metafísicas, políticas e econômicas de uma época.”

Mesmo assim, a pesquisa de Menke é atualmente o ponto de partida mais sólido para prosseguir a investigação da teoria de Benjamin sobre o barroco. Um dos motivos disso é que ela não recai na tese de que as tragédias gregas (especialmente na figura de Sócrates) apresentam o germen da formação da autoconsciência do sujeito moderno, como Samuel Weber (1991) e Marc Sagnol (2003). Porém, para dar um passo além de Menke, é necessário explicar por que, segundo Benjamin, o barroco alemão expressa uma imagem de mundo na qual não há redenção para a humanidade.

Neste artigo, mostrarei que a imagem de mundo do barroco alemão se resume a uma ideia de história natural própria a essa época. Minha hipótese é a de que essa ideia corresponde ao pressuposto de que a história do mundo é dominada por paixões sobre as quais os seres humanos não têm controle: o mundo vazio é simplesmente o efeito dessa natureza alienada. Para defender essa hipótese, analisarei o livro *Origem do drama bar-*

3 Achim Geisenhanslüke (2016) apresenta conclusões similares as de Menke, mas foca sua investigação principalmente em outros textos prévios de Benjamin e não no livro sobre os dramas barrocos.

roco alemão e o contextualizarei em seu tempo, com o objetivo de compreender a estrutura e as transformações de sua teoria (Goldschmidt, 1970) – quando for necessário para a explicação, tratarei também de outros escritos de Benjamin da década de 1920.

Focarei a minha interpretação nesse livro porque é somente nele que Benjamin encontra uma forma de compreender as transformações que os dramas barrocos alemães operam na mitologia antiga e no cristianismo medieval para construir a sua própria imagem de mundo. Demonstrarei que, para Benjamin, essa imagem é resultado de uma naturalização específica da história: o barroco alemão se apropria da tese medievalista europeia, que afirma que a natureza é formada por paixões demoníacas⁴ (retratadas pelas divindades mitológicas), porém a universaliza para todo o mundo externo e para a vida interna dos seres humanos e, por isso, transforma a própria história no desdobramento contínuo dessa natureza. Assim, enquanto para o cristianismo medieval a história se contrapõe à natureza, para o barroco alemão a história se torna a própria natureza das paixões demoníacas.

O ensaio “A ideia de história natural” de Theodor Adorno (1990) influenciou algumas interpretações da teoria de Benjamin (Buck-Morss, 1989; Finistrela, 2020), até mesmo porque Adorno (1990, p. 357) escreve nele que o livro *Origem do drama barroco alemão* apresenta a resposta mais avançada para o problema posto pela ideia de história natural. No entanto, a maneira como Benjamin e Adorno compreendem essa ideia não é idêntica. No livro sobre o barroco, Benjamin apresenta dois sentidos para o termo história natural (Hanssen, 1995).⁵ No prefácio, ele o utiliza para designar a capacidade da história de produzir necessidade lógica e confrontar pressupostos da teoria do conhecimento de

⁴ A palavra *daimon* (δαίμων) – de onde vêm *demônio* e *demoníaco* – está presente na mitologia grega da antiguidade e também em textos de Platão e de outros autores do período (Nicholls, 2006). Ela se referia a espíritos, divindades, inspirações e intuições. Exemplos são os demônios mitológicos Agon, Zelos e Nike, divindades relacionadas a competições, conflitos, disputas, vitórias e rivalidades. Os irmãos Grimm escreveram o seguinte no verbete de seu dicionário sobre essa palavra: “o *daimon* grego designa tanto um espírito mal quanto um espírito bom, de proteção. Para a cristandade, ele se tornou a escuridão e leva as pessoas, sobre as quais ele tem poder, a fazer o mal” (Grimm; Grimm, 2026, trad. nossa). O uso dos termos *demônio* e *demoníaco* feito pelo barroco alemão, como será apresentado na seção “História, natureza e paixões demoníacas nos dramas barrocos alemães”, provém do cristianismo medieval europeu. Sob esses termos, o barroco alemão reúne entidades de religiões e crenças politeístas da antiguidade e as transforma em paixões que dominam *totalmente* os seres humanos e o mundo.

⁵ No prefácio, ele utiliza mais os termos *natürliche Geschichte* e *natürliche Historie* (Benjamin, 1991, v.1 p. 227) para se referir a história natural, mas também *naturngeschichte*. Em outras partes do livro, que tratam diretamente sobre o barroco, ele usa mais frequentemente *Naturgeschichte*, mas *naturhistorisch* e *naturgeschichtlich* também aparecem (Benjamin, 1991, v. 1, p. 268, 269, 270, 299, 308, 342, 347).

sua época, em especial do historicismo, da nova ontologia e da sociologia do conhecimento. Diferentemente, nos outros capítulos do livro, ele utiliza o termo para se referir ao processo de naturalização da história feito pelo barroco. Esses dois sentidos têm relações entre si, mas não são a mesma coisa. Enquanto isso, Adorno parece identificá-los e ainda adicionar novas características (Hulot-Kentor, 1984; Hanssen, 1995). Tratar do sentido dado à expressão por Adorno levaria a outro caminho, diferente do pretendido aqui. Neste artigo, explicarei somente o segundo sentido de história natural apresentado por Benjamin em seu livro: a ideia de história natural do barroco alemão.

Para isso, apresentarei na seção seguinte a teoria oitocentista da tragédia que Benjamin confronta, porque essa teoria identifica o sentido das tragédias gregas e dos dramas europeus modernos, incluindo os barrocos. Em seguida, introduzirei rapidamente a sua interpretação das tragédias gregas. Essa introdução auxiliará na demarcação da diferença entre os dramas barrocos e as tragédias gregas. Por fim, mostrarei que, de acordo com Benjamin, os dramas barrocos alemães identificam a história do mundo a uma natureza passional e alheia aos seres humanos e que as alegorias são os meios utilizados por essas obras para expressar essa identificação.

Benjamin contra a teoria da tragédia oitocentista

Em *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin tinha um adversário preciso: a teoria do trágico do século XIX. Para ele, essa teoria identificou as tragédias da antiguidade grega às produções dramáticas da modernidade europeia sob a justificativa de retratarem uma e a mesma coisa: o infortúnio universal da vida humana. Com isso, ela não desenvolveu uma interpretação histórica e filológica de documentos literários, mas uma interpretação psicologista, que reduzia as obras a meras expressões de princípios universais do sujeito (Benjamin, 1991, v. 1, p. 297-298; 2011, p. 121).⁶

O livro *Ästhetik des Tragischen* [Estética do trágico], escrito por Johannes Volkelt em 1897, é o exemplo que Benjamin (1991, v. 1, p. 279; 2011, p. 102) destaca para resumir essa visão. Volkelt (1917) elabora a sua teoria a partir da ideia abstrata de que a tragédia, seja da antiguidade ou da modernidade europeia, representa um sentimento trágico universal à vida humana. Esse sentimento é o infortúnio que atinge os indivíduos ao

⁶ Utilizei a tradução de João Barrento (Benjamin, 2011) nas referências. Porém, modifiquei frases e palavras em alguns trechos da tradução de acordo com a minha interpretação do texto em alemão. Inseri a expressão “trad. modificada” nesses casos.

enfrentarem um mundo ordenado por regras alheias ao seu alcance, que lhes impõem culpa e frente às quais eles precisam se sacrificar para se redimir.

Com a universalização dessa ideia de trágico, as tragédias gregas tornam-se para o século XIX formas antigas do novo teatro moderno e o trágico passa a ser considerado algo que poderia ser reproduzido pelos modernos europeus, porque, em termos gerais, eles compartilhavam a mesma essência dos gregos antigos e não haveria nenhuma cisão ou diferença entre eles, mas apenas o mesmo destino, vestido, talvez, com outras roupas.⁷ Essa identificação das obras sob um mesmo princípio não apaga somente as diferenças mais fundamentais entre as obras da antiguidade e as da modernidade, mas também aquelas no interior do próprio período moderno europeu.⁸

Foi essa teoria sobre as tragédias que Benjamin afirma ter chegado viva e forte e predominado em sua época. Era ela que ele precisava confrontar para elaborar sua própria crítica dos dramas barrocos. Entretanto, a teoria do trágico não foi a única que existiu no século XIX. Uma alternativa era a teoria de Friedrich Nietzsche. Porém, essa também era metodologicamente insuficiente aos olhos de Benjamin.

Em o *Nascimento da tragédia ou o helenismo e pessimismo*, publicado em 1872, Nietzsche não identificou as tragédias gregas aos dramas modernos e nem considerou o trágico um sentimento universal. Para Nietzsche, a mitologia e as tragédias gregas se apoiavam sobre uma metafísica particular, na qual dois princípios coexistiam, um retratado por Apolo e outro por Dionísio. O primeiro era o princípio da individuação da vontade na aparência e o segundo era o princípio da dissolução da aparência no uno primordial. De acordo com essa metafísica, a tragédia grega não era um produto dos artistas, mas antes desses princípios. Ela era uma obra da natureza e os artistas eram somente meios através dos quais os princípios agiam. A situação do público não era muito diferente. Pois o desfecho da tragédia ática correspondia para Nietzsche a uma experiência de êxtase coletivo, no qual o público e o coro da orquestra se encontravam em uma única massa (Nietzsche, 2007, p. 24-27).⁹

⁷ Arthur Schopenhauer, que adotava essa teoria do trágico, afirmava que a produção dramática moderna não seria somente como as gregas, mas seria também uma forma mais avançada daquelas, porque o mundo moderno propiciaria um retrato ainda mais vívido do trágico e permitiria a exploração daquilo que estava latente nas tragédias antigas (Benjamin, 1991, v. 1, p. 290; 2011, p.113). Karl Wilhelm Ferdinand Solger e Max Scheler são outros exemplos de defensores dessa teoria para Benjamin.

⁸ Sobre a interpretação dos dramas modernos, ver: Szondi (2004, p. 36-51; 2011, p. 77-84), Nunes (2005), Beutin (2005, p. 142-146) e Maria Helena da Rocha Pereira (2018, p. 13-31).

⁹ Para uma análise mais detalhada da interpretação de Nietzsche, conferir Ernani Chaves (1993).

Apesar de ser diferente da teoria do trágico predominante, na leitura de Benjamin, Nietzsche também deixava de lado a investigação filológica e documental das tragédias gregas para tentar deduzir o conhecimento delas a partir de pressupostos metafísicos estabelecidos de antemão. Por causa disso sua teoria se aproximava mais dos prejuízos teóricos da teoria do trágico do que parecia numa primeira impressão.

Para não reproduzir os problemas da teoria do trágico, a saída encontrada por Benjamin foi interpretar as obras diretamente, e não tentar encaixá-las em uma teoria formulada previa e externamente. Para ele, os problemas da história e da filosofia da arte devem ser investigados a partir das obras e não a partir de formas ou ideias. Sua metodologia é orientada pela investigação dos objetos. No *Exposé* do livro sobre o drama barroco, ele escreve: “Ele [o trabalho sobre o drama barroco alemão] resolve a situação de seu problema estético na conexão mais estrita com os documentos literários históricos dessa forma: portanto não deduzindo esteticamente, mas analisando cientificamente a arte” (Benjamin, 1991, v. 1, p. 950, trad. nossa).

Como os objetos principais da crítica de Benjamin em *Origem do drama barroco alemão* são os dramas barrocos e não as tragédias gregas, ele lida com essas últimas somente de modo breve, com o intuito de abrir caminho em direção aos seus objetos de fato. A interpretação das tragédias gregas formulada por ele nesse livro serve, assim, para distinguir as peças gregas daquelas do barroco alemão. Na seção seguinte, apresentarei a interpretação de Benjamin sobre as tragédias gregas. Mostrarei que ela diverge da teoria do trágico por defender que essas obras têm um sentido historicamente determinado e não refletem um sentimento universal e atemporal do sujeito.

Mitologia e sacrifício heroico nas tragédias gregas

Diferentes trabalhos da literatura secundária já mostraram que o cerne da teoria de Benjamin sobre as tragédias gregas é o duplo sentido do sacrifício trágico (Weber, 1991; Chaves, 1993; Sagnol, 2003; Menke, 2010). Porém, eles não trataram do aspecto consolidador da comunidade que destacarei e, além disso, eles tendem a tirar consequências que misturam as análises de Benjamin sobre o herói grego com aquelas sobre o julgamento de Sócrates ou que aproximam demasiadamente e sem justificativa documental a

interpretação de Benjamin daquelas de Christian Florens Rang, Nietzsche ou do pensamento judaico alemão do início do século XX, como Franz Rosenzweig e Hermann Cohen.

Em carta de 20 de janeiro de 1924, Benjamin pergunta a Rang por pesquisas de referência sobre a estrutura dos palcos rituais (sacrificiais) dos gregos, sobre a relação das tragédias com o conflito (o demônio Agon) e o direito grego, e escreve o seguinte sobre a teoria da tragédia e seus planos gerais para o livro: “Sim, eu quero me envolver somente de passagem com a teoria da tragédia (que, por bem ou por mal: terá de ser a nossa), mas exatamente por causa dessa brevidade, tenho de almejar precisão” (Benjamin, 1978, v.1, p. 332, trad. nossa).

Na sua resposta, Rang não oferece as referências que Benjamin procurava. Ele teve de encontrá-las em outros autores. No entanto, Rang rascunha a hipótese que sustenta a interpretação de Benjamin e que ele chama de “nossa”: “Agon vem do sacrifício aos mortos [Totenopfer]” (1978, v. 1, p. 333, trad. nossa). Essa frase aparece registrada nas cartas como palavras de Rang. Ela tem a princípio um papel de rascunho, porque não é exatamente todo sacrifício aos mortos que servirá à interpretação de Benjamin, mas somente o heroico.

Além da inspiração proveniente do contato com Rang, a descrição das tragédias gregas feitas por Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff também fundamenta a crítica de Benjamin. Ele vê nessa descrição uma tentativa fiel de analisar histórica e filologicamente as obras a partir delas mesmas. Em *Einleitung in die attische Tragödie* [Introdução à tragédia ática], Wilamowitz-Moellendorff (1889) ressalta que as tragédias eram peças teatrais encenadas em dias de culto público no templo de Dionísio por um coro de cidadãos atenienses e alguns poucos atores. Nelas, o coro mantinha sempre uma distância do público, tanto pelas suas atuações moderadas e comedidas quanto pela distância física que havia na disposição do espetáculo: a “orquestra” se localizava entre eles (Benjamin, 1991, v. 1, 283-285; 2011, p. 105-107).

A contribuição mais importante feita por Wilamowitz-Moellendorff para a crítica de Benjamin foi a descoberta de que as tragédias eram peças independentes das lendas heroicas, ou seja, elas eram releituras feitas no século V a.C. de lendas de séculos anteriores. A tragédia mais antiga da qual se tem registro é *Os persas* (472 a.C.). Peças como *Oréstia* (458 a.C.), de Ésquilo, e *Édipo tirano* (427 a.C.), de Sófocles, surgiram um pouco

depois. Mas qual seria a particularidade dessas releituras? Afinal, a *Odisséia* e a *Iliada* também tratam dessas lendas heroicas, apesar de serem bastante anteriores (provavelmente registradas em escrita no século VII a.C.). Apoiado no estudo de Wilamowitz-Moellendorf, Benjamin (1991, v.1, p. 285; 2011, p. 108) responde a essa pergunta com a hipótese de que a poesia trágica se apoia na ideia do sacrifício.

Para ele, diferentemente das lendas, as tragédias gregas releem a mitologia a partir do sacrifício do herói. Seu argumento é o de que o sacrifício grego tem um objeto definido e um sentido duplo (Benjamin, 1991, v. 1, p. 285-286; 2011, p. 108-109). Por um lado, ele é um ato de expiação que procura enfraquecer as leis antigas impostas pelos deuses olímpicos e demais forças demoníacas que vivem no mundo. Por outro, é um acordo tácito que liberta a comunidade da qual o herói faz parte e possibilita um novo começo para seus integrantes, defendendo e consolidando a estrutura comunitária.

Benjamin (1991, v. 1, p. 286-288; 2011, p. 109-111) defende que o sacrifício do herói é uma maneira particularmente grega de resolver um conjunto de conflitos – retratados no destino do herói e no reconhecimento de sua culpa – que envolve tanto o enfrentamento entre a comunidade e o herói quanto aquele do herói contra os deuses. Reinterpretando a “lei das três unidades”¹⁰ a partir da tragédia grega, ele ressalta que as unidades de lugar, tempo e ação giram efetivamente em torno do processo judicativo entre as partes que se opõem no conflito: o lugar é o tribunal, o tempo é o dia do julgamento e a ação é a audiência (Benjamin, 1991, v. 1, p. 296; 2011, p. 120). Contudo, a encenação desse julgamento na tragédia grega não tem o intuito de dar o caso como acabado. Muito pelo contrário, sua função é educativa e serve para relembrar e renovar nos dias de festas públicas o que mantém a comunidade unida: a remoção do culpado do ambiente comunitário (Benjamin, 1991, v. 1, p. 295; 2011, p. 118-119). A tragédia oferece um conteúdo comum para a comunidade. Esse processo judicativo em torno do herói é o pressuposto mais fundamental que Benjamin encontra nas tragédias gregas e é o que ele diz dar-lhes forma.

O sacrifício de Édipo é um exemplo desse caso. Édipo não se mata ao tomar consciência de sua culpa sobre os infortúnios que afetam Tebas, mas fere seus olhos em um ataque de violência (paroxismo/húbris) e se afasta da cidade por ser condenado ao exílio

¹⁰ A lei das três unidades foi um conjunto de regras criados pelos manuais que prescreviam como deveria ser uma tragédia: a primeira unidade era a da ação – determinava que a peça deveria ter o desenvolvimento coerente de uma só ação; a segunda, a unidade de tempo – estabelecia que a trama da peça deveria ocorrer em um dia; e a terceira, a unidade de lugar – determinava que a peça deveria ocorrer em um só local. A organização dessas leis é comumente atribuída a Lodovico Castelvetro (1984, p. 89).

por Creonte, através de um julgamento. O resultado da ruptura de Édipo com Tebas e seus cidadãos é a possibilidade de um novo começo: a recuperação da terra infertilizada pelos deuses por causa dos crimes de Édipo (Sófocles, 2011). A condenação ao afastamento e ao silêncio também ocorre com Orestes, de modo que, quando ele retornar à cidade, os cidadãos evitam contato e comunicação com ele (Ésquilo, 2010).

Para Benjamin, o afastamento e o silenciamento do herói correspondem ao modo de funcionamento do sacrifício trágico – um tipo de sacrifício diferente daqueles mais sanguinários que supostamente ocorriam nos templos gregos em épocas ainda mais antigas. Se antes a resolução de conflitos na Grécia era conduzida privadamente pela vingança entre clãs e famílias, o sacrifício trágico torna-se um mecanismo para evitar esse tipo de justiça e consolidar uma visão pública de justiça capaz de manter a comunidade sólida e unida (Benjamin, 1991, v. 1, p. 295; 2011, p. 118-119).¹¹ Por isso o sacrifício do herói trágico não é uma resposta meramente subjetiva ou um ato de escolha individual, mas um produto de necessidade objetiva. Apesar da pessoa do herói ser essencial para o confronto com os deuses olímpicos, pois é o sofrimento sentido por ele em seu corpo e guardado em si pelo silêncio que responde o conflito entre a comunidade, o herói e as forças antigas (olímpicas e demoníacas), a culpa que recai sobre o herói é premeditada pelos deuses e profetizada pelos oráculos. Para os gregos, destino e caráter são faces da mesma moeda. É esse mesmo interesse na objetividade do herói trágico que Benjamin (1991, v.1, p. 286-288; 2011, p. 109-111) encontrou em *A teoria do romance* de Georg Lukács e na *Estrela da Redenção* de Rosenzweig.

Como na interpretação de Benjamin o sacrifício do herói não se dá a partir de uma escolha pessoal, mas de forças objetivas, a acusação feita aos heróis inverte-se e se volta contra os deuses no desfecho da tragédia. O Olimpo se revela um grupo de perseguidores e o herói torna-se um representante da comunidade que se “rebela” contra os deuses e a hostilidade do mundo que regem (Benjamin, 1991, v.1, p. 288; 2011, p. 111). É nessa inversão que está a vitória do herói, a libertação da comunidade e a possibilidade de um novo começo para ela, que se mantém viva. Se o primeiro sentido do sacrifício heroico é a resolução do destino imposto pelos deuses, o segundo é esse novo começo. Assim, o sacrifício do herói é visto por Benjamin como um fundamento necessário à experiência

¹¹ Essa visão de Benjamin sobre as justiças privada e pública na Grécia antiga deve bastante aos estudos de Jacob Burckhardt (1956).

comunitária, pois ao mesmo tempo em que lida com um problema objetivo do presente e do passado também defende a comunidade. Ele é a ideia que dá forma a sociedade grega: “O confronto grego decisivo com a ordenação demoníaca do mundo também dá à poesia trágica a sua assinatura de filosofia da história” (Benjamin, 2011, p. 111, trad. modificada; 1991, v. 1, p. 288).

Acredito que a interpretação de Benjamin sobre as tragédias gregas para por aqui. No entanto, um ponto curioso de sua crítica à literatura dos gregos antigos é a posição da apologia de Sócrates e dos documentos que se referem ao seu julgamento e condenação. Nesse processo, Sócrates é acusado de corromper a juventude, não acreditar nos deuses da cidade e promover divindades novas. Porém, apesar da morte de Sócrates se parecer com o sacrifício dos heróis trágicos, Benjamin argumenta que ela é de outro tipo, pois abandona os elementos agonais da tragédia e em seu lugar insere um exercício racional no qual se desenvolvem a conversa e a consciência. A morte de Sócrates é o marco do surgimento do drama de martírio e o fim da tragédia grega, ela é um ponto de transição na história do próprio espírito grego (Benjamin, 1991, v.1, p. 292; 2011, p. 115).

Utilizar a figura de Sócrates para demarcar um momento de transição no pensamento grego não é algo incomum. Figuras tão opostas quanto Nietzsche e Wilamowitz-Moellendorff faziam isso já no século XIX. O que há de diferente é a maneira como Benjamin a compreende. Ele escreve: “Sócrates olha a morte nos olhos como um mortal – como o melhor, o mais virtuoso dos mortais, se se quer – mas a reconhece como algo estranho, além do qual ele espera se reencontrar na imortalidade” (Benjamin, 1991, v. 1, p. 293; 2011, p. 116, trad. modificada). Através do exercício racional, Sócrates toma consciência de todo e qualquer assunto que concerne a sua comunidade, banindo a possibilidade da existência de algo oculto ou desconhecido. A instância do julgamento, que para Benjamin é o núcleo da tragédia grega, perde sua centralidade na morte de Sócrates. Pois Sócrates se vê superior ao processo. Diferentemente do herói grego, que é vítima do destino, Sócrates detém todo o processo conscientemente em suas mãos. Não há uma de suas ações que provém do desconhecimento ou de algo oculto, como as que fazem Édipo matar seu pai. Sócrates enfrenta (ou abomina) a irracionalidade do destino com a sua racionalidade. Desde o início, ele já considera a razão e o conhecimento seus instrumentos de avaliação e escolhe seu fim. Ao fazer isso, o problema do seu julgamento deixa de ser

conter as forças do destino que podem destruir a comunidade (Benjamin, 1991, v. 1, p. 296-297; 2011, p. 120).

Afirmar que a morte de Sócrates é o fim da tragédia não significa determinar que o desenvolvimento racional é uma consequência necessária da tragédia. A tragédia grega e a morte de Sócrates têm relações entre si, mas são independentes na análise de Benjamin, pois cada uma tem sua própria lógica. Como ele próprio destacou, a novidade de Sócrates é a transformação que ele promove no interior da própria cultura grega da antiguidade. Porém a brevidade da análise de Benjamin sobre essas obras gregas impede uma elaboração mais detalhada.

Nas próximas seções, apresentarei a interpretação de Benjamin sobre os dramas barrocos alemães. Comparando com a exposição feita acima, será possível notar que as tragédias gregas retratam uma imagem de mundo e um conjunto de problemas diferentes daqueles dos dramas barrocos alemães.

História, natureza e paixões demoníacas nos dramas barrocos alemães

No *Busch von der Deutsche Poeterey* [Livro da poesia alemã], escrito em 1624, Martin Optiz (2011) afirma que os dramas tratam da vontade principesca e de coisas como mortes violentas, desespero, infanticídios, parricídios, incêndios, incestos, guerras, insurreições, lamentações, choros, gemidos e afins (Benjamin, 1991, v. 1, p. 242; 2011, p. 56). As obras alemãs dessa época investigadas por Benjamin se encaixam nesse escopo. Elas são releituras um tanto quanto violentas de acontecimentos históricos envolvendo reis, rainhas e príncipes da antiguidade, como *Cleopatra e Agrippina*, de Lohenstain, ou de um período não tão distante dos autores, como a peça *Catharina da Geórgia*, de Gryphius.¹²

Desde há muito tempo os dramas barrocos alemães chamam a atenção dos críticos e dos públicos por causa de sua violência. Em 1741, Johan Bodmer escreveu que em comparação com outras peças que encenavam a história da rainha de Cartago, a *Sophonisbe*, de Lohenstein, era uma monstruosidade, pois os personagens não tinham moral ou caráter e o seu sentido era errante e grotesco. Mais ou menos na mesma época, Johann

¹² No prefácio dessa peça, Gryphius (1995, Großgunstiger Leser) resume todos os conflitos e acontecimentos da trama no sofrimento de Catharina.

Elias Schlegel escreveu que essa mesma *Sophonisbe* era um exemplo de luxúria, crueldade e do que havia de mais baixo no gênero humano (Asmuth, 1971, p. 38).

Benjamin sabia desse teor dos dramas barrocos alemães, por isso ele destacou que essas obras não tratavam de mitologia e sacrifícios heroicos, como as tragédias antigas, mas do sofrimento melancólico – ou do luto [Trauer]¹³ – que se desdobra na história. Ele afirma que esse sofrimento é “ao mesmo tempo a mãe da alegoria [barroca] e o seu teor” (Benjamin, 2011, p. 248, trad. modificada; 1991, v. 1, p. 403) e introduz os dramas barrocos alemães a leitoras e leitores como histórias cheias de incidentes violentos em meios as maquinações políticas da corte e os vícios e virtudes do soberano.

O uso de reis, rainhas e de seu entorno como personagens teatrais já era algo comum em peças mais antigas, como as próprias tragédias gregas – Édipo era um rei, por exemplo. Contudo, foram os autos religiosos medievais que inseriram o sofrimento na dramaturgia como parte da vida terrena com as representações da Paixão de Cristo. Mesmo com uma concepção negativa da vida terrena, esses autos presumiam a sua inserção no caminho em direção à salvação na vida celeste. Assim, o sofrimento terreno encontraria seu fim no dia do juízo final. Para Benjamin (1991, v. 1, p. 257; 2011, p. 75), essa suposição garantia totalidade à vida terrena, que ganhava sentido por ser um momento de um destino maior e pleno retratado nos autos.

No entanto, o teatro barroco alemão se distancia dessa imagem de mundo medieval. Suas obras rejeitam a suposição de um acesso à transcendência e recusam a ideia de que a vida mundana seja a prova por ela mesma da salvação ou de um caminho direto ao céu. Benjamin argumenta que o barroco alemão não acredita nem no fim do mundo e nem na salvação: “a rejeição da escatologia das representações espirituais [geistlichen Spiele] caracteriza o novo drama em toda a Europa; no entanto, a fuga sem consciência [besinnungslos] para uma natureza desgraçada é especificamente alemã” (Benjamin, 2011, p. 78, trad. modificada; 1991, v. 1, p. 260). Por isso que, diferentemente das obras medievais, a trama das peças barrocas não se desenrola no último dos tempos e os seus personagens

¹³ É importante destacar aqui que a palavra alemã *Trauer*, comumente traduzida por luto, não tinha no período medieval ou no período barroco o sentido específico que ganhou atualmente, especialmente através da teoria psicanalítica de Freud. O dicionário dos irmãos Grimm informa que antes de 1800 e de maneira geral *Trauer* designa um sofrimento, uma dor ou um conjunto de sofrimentos do qual o sofrimento pela morte é um dos exemplos mais fortes. É possível acessar o verbete no projeto de digitalização do dicionário dos irmãos Grimm da Universität Trier ([Grimm; Grimm, 2026](#)).

não são a última geração de pessoas que viverão no mundo. A consequência dessa descrença do barroco alemão na soteriologia medieval é que o sofrimento nunca encontra seu fim. Benjamin (1991, v. 1, p. 317; 2011, p. 144) argumenta que essa imagem de mundo é uma “certa forma de paganismo” e de “crença sombria na sujeição ao destino” originária do barroco alemão.

Apesar de suas diferenças em relação ao cristianismo medieval, o barroco alemão ainda toma o paraíso como referência. Porém, em vez de aproximar o paraíso da história como os medievais, ele vê no decorrer da história do mundo um afastamento crescente do paraíso. É nesse sentido que se pode afirmar, tal como fazem Menke (2010) e Geiselnahnschlücke (2016), que o teatro barroco alemão progride continuamente, sem nunca encontrar um desfecho ou um fim. Entretanto, é necessário lembrar que essa progressão não é uma ascensão em direção ao céu, mas meramente um declínio contínuo no interior do próprio mundo.

Essa forma específica de desabrigo transcendental e de aterramento no mundo é uma novidade produzida pelo barroco alemão. A sua história é a do sofrimento da natureza caída e não a da salvação. Segundo Benjamin, o barroco alemão acaba com a oposição entre a história e a natureza sustentada pelo cristianismo medieval e transforma a história na própria natureza. Com isso, o que há de história nos dramas barrocos alemães é de fato história natural – ou história dessa natureza caída. Benjamin (1991, v. 1, p. 270-271; 2011, p. 91, trad. modificada) afirma que “não é a antítese entre história e natureza, mas a secularização¹⁴ plena do histórico no estado de criação que tem a última palavra na fuga barroca para o mundo” e que “na corte, o drama barroco se depara com o cenário eterno e natural do curso da história” (2011, p. 92, trad. modificada; 1991, v. 1, p. 271). Além disso, ele ressalta que a natureza é a “grande mestra” dos dramaturgos barrocos (Benjamin, 1991, v. 1, p. 355; 2011, p. 191) e que eles transformam por meio de alegorias todo e qualquer conflito histórico, político e moral em manifestações de causas naturais: “Lohenstein é quem vai mais longe. Nenhum autor recorreu, como ele, ao processo artístico de neutralizar uma reflexão ética emergente através de uma metáfora que analogiza os acontecimentos históricos com os naturais” (Benjamin, 2011, p. 88, trad. modificada;

¹⁴ O conceito de secularização [Säkularisierung] ou mundanização [Verweltlichung] do barroco alemão apresentado por Benjamin não implica a rejeição de crenças religiosas, mas da transcendência. O barroco continua a basear sua imagem de mundo na religião, porém, diferentemente do pensamento medieval, ele a torna imanente, isto é, traz os valores, imagens, entidades, crenças e conceitos religiosos para dentro do mundo.

1991, v. 1, p. 268); e: “Era grande a panóplia de imagens que estava à disposição dos autores para resolverem contundentemente conflitos históricos-morais em demonstrações da história natural” (Benjamin, 2011, p. 89, trad. modificada; 1991, v. 1, p. 269).¹⁵

O uso de catacrese e de frases que associam um objeto inanimado ou a ação de uma pessoa à natureza é um exemplo da maneira como essas alegorias operam: “Por exemplo, ‘o relâmpago da calúnia’, ‘o veneno da soberba’, ‘os credos da inocência’, ‘o sangue da amizade’. Ou: ‘Pois Mariana morde como uma víbora / Prefere o fel da discórdia ao açúcar da paz’” (Benjamin, 2011, p. 214; 1991, v. 1, 374). Ou ainda em frases como o conselho que Sofia dá à Agripina: “Se retira-se debaixo das árvores que estão prestes a cair” (Lohenstein, 1995, p. 77; apud Benjamin, 1991, v. 1, p. 269). E também a frase que a própria Agripina diz a Seneca: “corta-se fora as raízes caso uma árvore detestável não deva crescer demais” (Lohenstein, 1995, p. 22).

A tendência dessas alegorias é utilizar imagens destrutivas ou mortificadas da natureza, como pedaços de coisas, objetos em estágios de degeneração, elementos corrosivos e afins e associar esses estágios aos sofrimentos encenados no palco. Isso indica que a concepção de natureza dos dramas barrocos alemães não é aquela experimentalista e objetiva da ciência moderna. Para eles, a natureza é um conjunto de paixões que age por vontade própria e contra a humanidade. O sofrimento do personagem do soberano é a representação mais icônica dos efeitos dessa concepção de natureza. Nos dramas desse período, o soberano é representado sobretudo como alguém incapaz de tomar decisões produtoras e prósperas, apesar de sua posição de poder. Ele “cai como vítima de uma desproporção da ilimitada dignidade hierárquica, com a qual Deus o investe, em relação a sua pobre essência humana” (Benjamin, 1991, v. 1, p. 250; 2011, p. 66).¹⁶ Ações ponderadas e comedidas, tomadas a partir de decisões moralmente orientadas, são raras nessas obras (Benjamin, 1991, v. 1, p. 277-278; 2011, p. 99-100). Não só, mas especialmente sobre as personagens de Lohenstein, Benjamin (1991, v. 1, p. 251; 2011, p. 66-67, trad. modificada) escreve que “não são pensamentos, mas impulsos físicos instáveis que as determinam”. As perturbações da personagem Sophonisbe são um exemplo do poder de determinação desses impulsos (Benjamin, 1991, v. 1, p. 323; 2011, p. 150-151). Ambas

¹⁵ Ainda é possível constatar mais explicitamente essa transformação da história em uma natureza caída em Benjamin (1991, v.1, 308, 342, 353; 2011, p. 133, 176, 189).

¹⁶ Ver, por exemplo, a peça de juventude de Gryphius sobre o rei Herodes. Tradicionalmente, ele é retratado nos dramas como um tirano cultuado por seus súditos, mas que é ao mesmo tempo destrutivo para si e para todos os outros.

as faces do soberano “não fogem à imanência no drama barroco” (Benjamin, 2011, p. 62; 1991, v. 1, p. 247). Quando tirano, os impulsos passionais aparecem como ordenações de assassinato, envenenamento de adversários e ataques de loucura que descambam sobre o reino e os súditos em atitudes arbitrárias. Já no mártir, aparecem nas torturas físicas e psicológicas, no grito, nas lágrimas, no corpo e em paroxismo (Benjamin, 1991, v. 1, 251-252; 2011, p. 68).

Em certa medida, a visão barroca da natureza é similar àquela da antropologia maquiavélica, que conecta o conflito dos afetos às ações políticas da corte: “Os afetos humanos como motores que acionam de forma previsível a criatura” (Benjamin, 2011, p. 96; 1991, v. 1, p. 274). No entanto, o barroco alemão acrescenta ao conflito passional o atributo demonizante que provém do pensamento europeu da idade média e é isso o que lhe dá uma vida própria. No medievalismo do cristianismo europeu, o sofrimento que se origina dos conflitos passionais e torna o indivíduo incapaz de tomar decisões voluntárias passa a ser reconhecimento como um pecado. O nome dado a esse pecado podia ser acédia, melancolia ou abulia e ele era o sinal de que o diabo havia invadido o espírito do indivíduo e pervertido a sua vontade.

A Contrarreforma foi o grande veículo de renovação desse pensamento medieval no barroco alemão (Benjamin, 1991, v. 1, p. 334-335; 2011, p. 165-166). A princípio, as fontes dessa perversão poderiam parecer meramente fisiológicas: como os movimentos na bile negra, apontados pelo médico quinhentista Paracelso (Benjamin, 1991, v. 1, p. 323-236; 2011, p. 151-155). Porém, no momento em que surgem como dúvidas, questionamentos e medos que atingem os indivíduos, elas deixam de ser apenas fisiológicas e passam a ser espirituais, como ressaltados por Aegidius Albertinus em seus escritos da virada para o século XVII (Benjamin, 1991, v. 1, p. 322; 2011, p.150).

Apesar da valorização da vida contemplativa que a Contrarreforma promovia contra a vida ativa, a ausência de perspectiva de salvação no barroco alemão transformava a vida interior em “um abismo sem fundo” (Benjamin, 2011, p. 147; 1991, v. 1, p. 320), que retratava as limitações da própria condição na qual os humanos se encontravam: a condição decadente de toda a natureza, vazia e repleta de desgraça (Benjamin, 1991, v.1, p. 343; 2011, p. 177). Como escreve Benjamin (1991, v. 1, p. 317; 2011, p. 144): “retirou-se todo o valor das ações humanas, e algo de novo nasceu: um mundo vazio”. Do ponto de vista do pensamento medieval, a perseverança das paixões demoníacas encontraria um

fim no dia do juízo final. Porém, como não há uma teoria sobre o fim do mundo no barroco alemão, elas simplesmente continuam a se espalhar e a dominar o mundo.

Para conseguirem transformar os conflitos morais e políticos em natureza, os dramaturgos do barroco alemão operaram também a transformação dos demônios da mitologia antiga em natureza. Portanto, a ideia de história natural, construída e expressa pelas alegorias barrocas, compreende a unificação de uma dupla naturalização: os conflitos morais e políticos podem ser transformados em natureza, porque, e somente porque, as forças mitológicas da antiguidade também o foram. Através das alegorias, ambos se tornaram uma mesma natureza passional – essa tese de Benjamin sobre a ideia que dá origem aos dramas barrocos alemães é uma novidade própria de *Origem do drama barroco alemão*, pois não existia em seus escritos e registros anteriores sobre o tema, como *Trauerspiel und Tragödie*, de 1916, e *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie*, aproximadamente de 1918. Isso é o que torna esse livro tão determinante do ponto de vista do desenvolvimento de sua teoria e dos estudos sobre o barroco.

Menninghaus (1995, p. 113-114) já havia observado que a alegoria barroca não devia ser considerada abstratamente no trabalho de Benjamin, mas como uma renovação particular do pensamento medieval. Contudo, ele não explorou essa afirmação. Somente Menke o fez. Ela argumenta que, para Benjamin, os seres mitológicos reaparecem nas alegorias barrocas como fontes de corrupção por meio da personificação de conceitos abstratos e de coisas mortas.¹⁷ Além disso, que eles são reunidos sob o termo Satã (Diabo) e identificados à matéria que compõe o mundo (Menke, 2010, p. 218-222). Entretanto, esse argumento não explica plenamente a concepção de natureza dos dramas barrocos alemães. Falta a ele expor como essa demonização das paixões retrata processos de universalização e de alienação das paixões que eliminam completamente a metafísica medieval e, com ela, a possibilidade da transcendência.

Para Benjamin, tanto a alegoria medieval quanto a barroca surgiram do sincretismo da mitologia e das religiões da antiguidade com o cristianismo: “a intuição alegórica tem sua origem no confronto entre a *physis* carregada de culpa, que o cristianismo instituiu,

¹⁷ Antes de Menke, Buck-Morss (1989, p.164-165) já havia ressaltado que as divindades das religiões antigas sobreviveram no barroco alemão como personificações das paixões. Porém ela não explorou isso tão detalhadamente quanto Menke e também não levou a reflexão em frente a ponto mostrar que esse processo se tornou um princípio universal da imagem de mundo do período. Mais recentemente, Howard Eiland (Translator's Introduction, p. xvi-xvii) também cessa a sua explicação nesse mesmo ponto em que Buck-Morss e Menke.

com uma *natura deorum* mais pura, que encarnou no Panteão” (Benjamin, 2011, p. 244, trad. modificada; 1991, v. 1, p. 400); e apresentam afinidades comuns: “as afinidades de fato entre a cristandade medieval e a barroca são de tripla ordem. Para ambas são igualmente essenciais a luta contra os deuses pagãos, o triunfo da alegoria e o martírio do corpo” (Benjamin, 2011, p. 238; 1991, v. 1, p. 394). No entanto, enquanto a alegoria medieval tem a pretensão didática de revelar a verdade, a providência e a salvação através de mensagens enigmáticas e provações que pressupõem a vida no reino dos céus, a barroca apresenta somente a decadência causada por entidades antigas que são elas mesmas corrompidas e fragmentárias. Segundo Benjamin (1991, v. 1, p. 347; 2011, p. 182, trad. modificada), o barroco alemão “retorna à Antiguidade no sentido místico e histórico natural. Essa Antiguidade é a egípcia e será depois também a grega”.

A estratégia da doutrina cristã na sua luta contra o paganismo foi identificar os deuses antigos a valores negativos e aos males da vida terrena. Com isso, ela tinha dois objetivos: por um lado, destituir os deuses antigos da posição de objetos de culto e, por outro, atribuir-lhes um sentimento de aversão. Por exemplo, a nudez comum às imagens das esculturas dos deuses gregos e romanos foi utilizada pelo cristianismo como sinal de impureza e de forças pecaminosas (Benjamin, 1991, v. 1, p. 395-396; 2011, p. 239-240). Afrodite (Vênus) e Dionísio se tornaram luxúria, devassidão e vícios. No entanto, para Benjamin (1991, v. 1, p. 396; 2011, p. 240), foi com essa transvalorização que as figuras pagãs se mantiveram vivas na mente dos públicos medieval e seiscentista, em vez de serem eliminadas.

O barroco alemão herdou a visão demonizante do período medieval, mas a sua atenção à natureza mostra que ele atribuiu um valor muito maior e explorou muito mais intensa e amplamente o mundo terreno. Afinal, o sofrimento do soberano não é o único causado pelas paixões – apesar de ser a sua manifestação mais icônica. A força delas é tanta que penetra em todo o mundo representado nos dramas barrocos alemães. As obras de Optiz, Lohenstein, Gryphius e de seus contemporâneos transformaram as paixões em um princípio universal que domina o destino do mundo por inteiro. Diferentemente das tragédias gregas, não há nos dramas barrocos alemães um sujeito que centraliza em si o destino, ou seja, não há uma personalização do destino na figura do herói. Benjamin (1991, v. 1, p. 310-311; 2011, p. 136) afirma que “‘o sujeito do destino é indeterminável’. Por isso o drama barroco não conhece heróis, mas tão somente constelações”.

Depois da personagem do soberano, aquela que melhor exemplifica essa forma de dominação é o intriguista, pois em cada uma de suas ações meticulosas se escancaram impulsos de ganância, traição e manipulação (Benjamin, 1991, v. 1, p. 275-276; 2011, p. 97-98). Mas essas mesmas paixões ainda agem como um motor sobre tudo o que é inorgânico e sobre tudo o que não é exatamente vivo e material – o imaterial e o espiritual também passam a ser mundanos e demoníacos no barroco alemão: o fantasma que retorna para se vingar, a coroa que transmite a maldição ou o punhal que mata quem não se queria. Todos esses outros seres, aparatos de cenários e objetos são regidos igualmente pelos mesmos impulsos passionais que os personagens humanos (Benjamin, 1991, v. 1, p. 311; 2011, p. 136) e sofrem da mesma maneira. O “sofrimento do mundo” é, efetivamente, uma expressão adequada à imagem de mundo do barroco alemão.

A transformação das paixões em um princípio universal pelo barroco alemão é concomitante à sua transformação em entidades alheias aos seres humanos e à destruição da interioridade e transcendência da alma. Nesse sentido, o barroco alemão olha para a mitologia de uma maneira diferente tanto daquela dos próprios antigos, que a criaram, quanto da idade média. Ele se apropriou do combate medieval contra o paganismo e construiu as paixões a partir de vestígios das mitologias da antiguidade,¹⁸ ou seja, a partir de entidades alheias aos seres humanos. Nas alegorias barrocas, os deuses olímpicos, ctônicos e os demônios se transformam na própria natureza passional. Quando Benjamin (1991, v. 1, p. 354; 2011, p. 190) ressalta que a ruína (o fragmento ou o pedaço) apresentada na alegoria é a matéria prima e a novidade estilística do barroco alemão, ele tem em mente exatamente o produto resultante deste entrelaçamento: uma ruína na qual se coincidem, sob uma nova forma, vestígios da cultura antiga e da natureza (Benjamin, 1991, v. 1, p. 343-344; 2011, p. 177).

As alegorias chamam a atenção do público da maneira mais evidente no coro e no entreato dos dramas barrocos alemães (Benjamin, 1991, v. 1, p. 366; 2011, p. 203).¹⁹ Ambos são seções herdadas do teatro grego, porém o barroco alemão lhes dá uma função própria. Nelas, a mitologia antiga ganha de maneira mais destacada uma vida nova como ruína e escombros do que já foi um dia. Os deuses antigos surgem despedaçados, separados,

¹⁸ A mitologia grega é a mais destacada, no entanto não é única “utilizada” pelos dramas barrocos alemães. Nessas obras aparecem forças sobrenaturais e personagens da antiguidade de outros locais e culturas.

¹⁹ Acredito que em alguns momentos de seu livro Benjamin (1991, v.1, p. 368; 2011, p. 206) mistura o coro e o entreato entre si e também com cenas que se passavam mais ao fundo do palco e que eram separadas da principal pela cortina.

renomeados e transfigurados sob um novo contexto nessas seções. Eles se concretizam e passam a personificar as causas do sofrimento enquanto paixões que movimentam o mundo. Aparecem no formato de atributos e conceitos abstratos, sentimentos, pecados, fantasmas, fenômenos, objetos e elementos naturais etc. Às vezes os heróis míticos são até mesmo extraídos de suas histórias originais para ressurgirem como forças passionais que existem no mundo independentemente. Nos coros de *Catharina da Geórgia*, de *Cleopatra* e *Sophonisbe*, de Lohenstein, e de *Mariamne* e *Sophia*, de Hallman, são encenados diálogos entre a justiça, as virtudes (e a virtude), o vício, a vingança, a gratificação [Belohnung], a volúpia (luxúria), Hércules, o fantasma do rei Leopoldo, a morte, o amor, a inveja, o egoísmo, a credulidade, a desconfiança e a misericórdia divina (Benjamin, 1991, v. 1, p. 367; 2011, p. 205).

Nos dramas barrocos alemães, o coro costuma ser a seção final do ato. Ele é encenado no fundo do palco ou ao lado de onde ocorreu a ação principal. Esta e o coro são separados pela cortina, porém, apesar disso, compartilham uma contiguidade. Para Benjamin, essas duas seções são justapostas como níveis diferentes: a ação é a realidade e o coro é o sonho. É nessa parte final, no momento mais fantástico e onírico, onde o estilo do barroco se expressa mais intensamente e as alegorias surgem para dar significado aos acontecimentos da peça (Benjamin, 1991, v. 1, p. 369-371; 2011, p. 208-209).

No final do quarto ato de *Sophonisbe*, o diálogo entre Hércules, a Volúpia, a Virtude e o espírito de Leopoldo expressa o significado da ação que se desdobrará no assassinato de Sophonisbe pelo veneno enviado por Massinissa. A Virtude desmascara a Volúpia e aparentemente parece coroar Massinissa, a assassina. Personagens fantásticos aparecem também no coro do fim do terceiro ato da peça *Agripina* para salvar a imperadora romana. As ninfas (nereides) conversam com as deusas da montanha com o intuito de salvar Agripina do naufrágio, pois as deusas do mar dizem que a verdadeira destruição de Agripina não virá do mar, mas dos infortúnios das paixões. As ninfas profetizam: “Os vícios são os verdadeiros ventos destruidores de navios. / A mãe é afogada pelo próprio filho” (Lohenstein, 1995, p. 59).

Além de encontrarem seu ponto mais alto no coro, as alegorias se espalham por outros lugares, tais como nos prefácios, subtítulos e diálogos dos dramas barrocos alemães. Benjamin (1991, v. 1, p. 371-372; 2011, p. 210-211) afirma que os prefácios e os

subtítulos (ou os títulos duplos) das peças têm uma função parecida a do coro. Eles aparecem justapostos ao elemento principal no caso dos títulos e procuram expressar o significado da obra. No prefácio à *Cardenio e Celinde*, Gryphius conta de antemão que sua peça mostra a vitória da morte sobre o amor, assim como no prefácio de *Catharina da Geórgia*, ele reconta a vitória do amor sobre a morte. Nesses casos, as palavras mostram um sentido premonitório e uma vida própria. “A morte”, “o amor”, “a traição”, “a virtude” tornam-se agentes concretos no mundo, exatamente como no coro (Benjamin, 1991, v. 1, p. 382-383; 2011, p. 224-225).

Na retomada e entrelaçamento da mitologia grega com a natureza, o barroco alemão não garante uma alma às coisas, fantasmas, heróis etc. As alegorias barrocas não são representações corpóreas de essências transcendentais. Elas operam uma personificação da natureza que destrói exatamente esse tipo de dualidade da noção tradicional de representação da filosofia, pois não necessitam da transcendência para dar vida às coisas. Elas fazem isso a partir da atribuição de agência, movimento, voz e características às coisas, transformando-as em personagens que passam a atuar no cotidiano e nos sonhos. Benjamin (1991, v. 1, p. 362-363; 2011, p. 199) escreve que “a personificação alegórica sempre nos iludiu sobre este ponto: sua função não é a de personificar o mundo das coisas, mas a de dar forma mais imponente às coisas, vestindo-as de personagens”. Com esse argumento, ele se aproxima da posição de Cysarz, que é citada expressamente por Benjamin (1991, v. 1, p. 363; 2011, p. 199). Em *Deutsche Barockdichtung: Renaissance, Barock, Rokoko*, Cysarz (1924, p. 31) afirma que o “barroco vulgariza a mitologia antiga para atribuir personagens [Figuren] (e não almas) a tudo” e que “toda a natureza é personalizada, não para ser interiorizada, mas, pelo contrário, para ser desalmada”. A diferença é que para Benjamin esse não é um processo de vulgarização da mitologia, mas a maneira pela qual o barroco alemão encontrou para destruir a necessidade que a metafísica medieval tinha da transcendência e concentrar todo o sentido do mundo em seu interior e não fora dele.

Contudo, o efeito dessa personificação não foi somente a consolidação da imanência. Além de desalmarem as coisas e eliminarem a transcendência, as alegorias barrocas também retiraram as paixões das mãos dos próprios seres humanos e as alienaram. Elas se transformaram em coisas com vida própria, que se comunicam com as pessoas e agem à revelia dos indivíduos, como agentes do destino. Por isso nenhuma paixão pode ser

identificada a uma predileção autônoma do indivíduo sob o olhar do barroco alemão. Na imagem de mundo dessa época, não há espaço para a liberdade humana, existe somente o domínio das paixões demoníacas. Enquanto no pensamento medieval a interioridade do sujeito – baseada na transcendência da alma – e a salvação eram meios para confrontar a tentação das paixões e se libertar delas, no barroco alemão a universalização e a alienação das paixões, realizadas na ideia de história natural, eliminaram qualquer possibilidade de escape – a interioridade da alma foi destruída juntamente com o esvaziamento do céu.

Considerações finais

Na seção anterior, mostrei que, para Benjamin, a imagem de mundo do barroco alemão é uma ideia específica de história natural, que se resume na proposição de que o mundo é determinado por paixões alheias aos seres humanos – e não pode ser entendida meramente como toda e qualquer transformação da contingência da história em natureza. Essa ideia é o resultado de um processo duplo de naturalização expressado pelas alegorias das obras dramáticas desse período: ao mesmo tempo, elas transformam tanto os conflitos morais e políticos quanto a mitologia da antiguidade em natureza. Por meio da coincidência desses dois movimentos de naturalização, a natureza ganha a forma de paixões com vida própria e se torna um princípio capaz de determinar o mundo por completo.

Com a sintetização da interpretação de Benjamin sob essa ideia, torna-se possível explicar por que não há redenção no interior do barroco alemão: a universalização dessas paixões alienadas impede qualquer tipo de exercício de liberdade e salvação. Ela é uma forma nova de dominação. Quando comparamos com as tragédias gregas, essa novidade salta aos olhos, pois não há nos dramas barrocos alemães a possibilidade de uma libertação similar àquela que o sacrifício do herói trágico garante a sua comunidade – e nem à salvação dos autos religiosos. Os dramas burgueses dos séculos seguintes abriram espaço no interior do mundo para a liberdade dos indivíduos (Szondi, 2004; 2011), mas os dramas barrocos não foram capazes de fazer o mesmo. A sua mundanização (secularização) é completamente oposta à liberdade. Além de auxiliar na explicação da singularidade dos dramas barrocos alemães, a comparação com obras de períodos diferentes, que expressam ideias ou formas também diferentes, reitera que a universalidade visada pela teoria do sentimento trágico não encontra respaldo em documentos históricos.

A interpretação de Benjamin também é uma resposta ao debate que existia em sua época sobre o que viria a ser o barroco. Na década de 1920, houve uma produção grande de teses sobre o significado desse conceito na literatura, especialmente para a explicação da literatura alemã. Em geral, esse conceito foi aplicado no início desse século para designar produções artísticas com qualidades grotescas, extravagantes e cheias de disposição e paixão, em contraposição a estilos clássicos, ou simplesmente para demarcar um período de tempo, frequentemente localizado entre as últimas décadas do século XVI e meio do XVIII (Wellek, 1946). Com seu livro, Benjamin elabora uma explicação mais precisa do que muitas dessas definições e mostra que o barroco não é um juízo superficial e abstrato sobre a aparência das obras e nem um mero recorte temporal de um século ou outro, mas uma ideia estritamente entrelaçada a produtos sociais e à sociedade de uma época, a ponto de ter esta última em seu teor.

Referências

- ASMUTH, Bernhard. *Daniel Caspar von Lohenstein*. Stuttgart: Metzler, 1971.
- BENJAMIN, Walter. *Briefe*, vol. 1-2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*, vol. 1-7. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2011.
- BEUTIN, Wolfgang et al. *A History of German Literature*. Londres, Nova York: Routledge, 2005.
- BURCKHARDT, Jacob. *Gesammelte Werke, Band V: Griechische Kulturgeschichte*. Basel: Benno Schwabe & Co, 1956.
- CASTELVETRO, Lodovico. *Castelvetro on the Art of Poetry*. Binghamton: Mrts, 1984.
- CHAVES, Ernani Pinheiro. *Mito e história: um estudo da recepção de Nietzsche em Walter Benjamin*. 1993. 406 f. Tese (doutorado em filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.
- CYSARZ, Herbert. *Deutsche Barockdichtung: Renaissance, Barock, Rokoko*. Leipzig: H. Haessel Verlag, 1924.
- EILAND, Howard. Translator's Introduction. In: BENJAMIN, Walter. *Origin of the German Trauerspiel*. Cambridge: Harvard University Press, 2019. p. xi-xxiii.
- ÉSQUILO. *Oréstia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Zur Geschichtsphilosophie Walter Benjamins: Die Unabgeschlossenheit des Sinnes*. Erlangen: Verlag Palm & Enke, 1978.
- GEISENHANSLÜKE, Achim. *Trauer-Spiele: Walter Benjamin und das europäische Barockdrama*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2016.
- GOLDSCHMIDT, Victor. Tempo histórico e tempo lógico na interpretação dos sistemas filosóficos. In: GOLDSCHMIDT, Victor. *A religião de Platão*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970. p. 139-147.
- GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*. Versão digital. Kompetenzzentrum Trier, 2026. Disponível em: <http://dwb.uni-trier.de/de/>. Acesso em: 27 jun. 2026.

- GRYPHIUS, Andreas. *Catharina von Georgien oder Bewehrete Beständigkeit*. Ditzingen: Philipp Reclam jun., 1995. Disponível em: <https://projekt-gutenberg.org/authors/andreas-gryphius/books/andreas-gryphius-catharina-von-georgien/>. Acesso em: 25 jun. 2026.
- HAAS, Claude; WEIDNER, Daniel. Einleitung. In: HAAS, Claude; WEIDNER, Daniel (org.). *Benjamins Trauerspiel: Theorie, Lektüren, Nachleben*. Berlim: Kultur Verlag Kadmos, 2014.
- HANSSEN, Beatrice. Philosophy at Its Origin: Walter Benjamin's Prologue to the Ursprung des deutschen Trauerspiels. *Modern Language Notes*, v. 110, n. 4, p. 809-833, 1995. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3251205>. Acesso em: 25 jun. 2026.
- HULLOT-KENTOR, Bob. Introduction to Adorno's "Idea of Natural-History". *Telos*, v. 60, p. 97-110, 1984. DOI: <https://doi.org/10.3817/0684060097>.
- LOHENSTEIN, Daniel Casper von. *Agrippina: Trauerspiel*. Stuttgart: Holzinger, 1995.
- MENKE, Bettine. *Das Trauerspiel-Buch: The Souverän, das Trauerpsiel, Konstellationen, Ruinen*. Bielefeld: transcript Verlag, 2010.
- MENNINGHAUS, Winfried. *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995.
- NÄGELE, Rainer. Introduction: Reading Benjamin. In: NÄGELE, Rainer (org.). *Benjamin's Ground: News Reading of Walter Benjamin*. Detroit: Wayne State University Press, 1988.
- NÄGELE, Rainer. Das Beben des Barock in der Moderne: Walter Benjamin Monadologie. *Modern Language Notes*, v. 106, n. 3, p. 501-527, 1991. DOI: <https://doi.org/10.2307/2904798>.
- NICHOLLS, Angus. *Goethe's concept of the daemonic: after the ancients*. Rochester, Woodbridge: Camden House, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, Companhia de Bolso, 2007.
- NUNES, Manuela. Introdução. In: LESSING, Gotthold Ephraim. *Dramaturgia de Hamburgo: Seleção antológica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- OPTIZ, Martin. *Busch von der Deutsche Poeterey*. Project Gutenberg, 1 jan. 2011. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/34806>. Acesso em: 25 jun. 2026.
- ROCHA PEREIRA, Maria Helena da. Prefácio. In: ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2018. p. 13-31.

- ROUANET, Sérgio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- SAGNOL, Marc. *Tragique et Tristesse: Walter Benjamin, archéologue de la modernité*. Paris: Les éditions du Cerf, 2003.
- SÓFOCLES. *A trilogia Tebana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2011.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- VOLKELT, Johannes. *Ästhetik des Tragischen*. München: Beck, 1917.
- WEBER, Samuel. Genealogy of Modernity: History, Myth and Allegory in Benjamin's Origin of the German Mourning Play. *Modern Language Notes*, v. 106, n. 3, p. 465-500, 1991. DOI: <https://doi.org/10.2307/2904797>.
- WEIDNER, Daniel. *Kreatürlichkeit: Benjamins Trauerspielbuch und das Leben des Barock*. In: WEIDNER, Daniel (org.). *Profanes Leben: Walter Benjamins Dialektik der Säkularisierung*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2010. p. 120-138.
- WEIGEL, Sigrid. Walter Benjamin. *Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag GmbH, 2008.
- WEIGEL, Sigrid. "Between Creation and Last Judgment, the Creaturely and the Holy: Benjamin and the Secularization". *Paragraph*, v. 32, n. 3, p. 359-381, 2009. DOI: <https://doi.org/10.3366/E0264833409000649>.
- WELLEK, René. The Concept of Baroque in Literary Scholarship. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 5, n. 2, p. 77-109, 1946. DOI: <https://doi.org/10.2307/425797>.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Ulrich von. *Einleitung in die attische Tragödie*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1889. Disponível em: https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/wilamowitz_tragoedie_1889. Acesso em: 25 jun. 2026.

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.