



## NOTAS SOBRE O LUGAR DA MORTE NO *TRAUERSPIEL-BUCH*, DE W. BENJAMIN\*

José Reinaldo Felipe Martins Filho\*\*

**Resumo** – Este trabalho pretende enfatizar o lugar ocupado pela figura na obra que Walter Benjamin dedica à compreensão do gênero *Trauerspiel*. Mais que isso, tenta delinear o papel da morte na construção dos enredos dramáticos desenvolvidos ao longo do século XVIII. Para tal, elegeremos os três fragmentos, conforme a subdivisão de Tiedemann e Schwepenhäuser, nos quais esse assunto se manifesta mais claramente, quais sejam: "A morte como moldura", "A doutrina de Saturno" e "O cadáver como emblema". Isso nos permitirá encarar o conceito morte por meio de seu duplo aspecto: como "imagem da morte" e como "perspectiva de morte".

**Palavras-chave:** Morte. *Trauerspiel*. Melancolia. Alegoria. Walter Benjamin.

*Não há outra época que tenha impresso a todo o mundo a imagem da morte com tão continuada insistência* (HUIZINGA, 1981, p. 194).

### INTRODUÇÃO

Com estas palavras Walter Benjamin (2013, p. 254, grifo nosso) finaliza a sua obra sobre o *Trauerspiel*<sup>1</sup>, originalmente conhecida como o *Trauerspiel-Buch*:

A ideia do seu plano construtivo evidencia-se de modo mais eloquente a partir das ruínas das grandes construções do que das menores, por mais bem conservadas que estejam, e esta é a razão pela qual o *Trauerspiel* exige interpretação. Ele foi concebido, no espírito da alegoria, desde o início como *ruína* e *fragmento*. E quando outras resplandecem como no *día primeiro*, esta forma fixa no *derradeiro* a sua imagem do belo.

---

\* Meu especial agradecimento à professora Carla Milani Damião, pela amizade e orientação.

\*\* Mestre em Filosofia, com concentração em Ontologia e Metafísica, pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Atualmente, desenvolve mestrado em Música (musicologia) pela mesma instituição.

1 - A fim de fugirmos dos debates em torno da melhor tradução para este termo, optamos por utilizar o original, *Trauerspiel*. Desse modo, apesar de, em nosso texto, valermos-nos da tradução portuguesa de João Barrento, em todas as vezes nas quais aparecer o termo "drama trágico alemão", o substituiremos pelo original, *Trauerspiel*.

Se, logo no prefácio epistemológico-crítico, W. Benjamin pretende aproximar o sentido de *Trauerspiel* à noção de ideia, como esta era tradicionalmente concebida pela filosofia no Ocidente – ou seja, ideia como a substância simples, una, da qual derivam os demais conceitos –, seria o caráter da *ruína* e do *fragmento* que se tornaria o princípio de identidade a perscrutar toda esta obra: "a linguagem é, assim, fragmentada para nos seus fragmentos adquirir uma expressão diferente e mais intensa" (BENJAMIN, 2013, p. 224-225). Balanceado entre o *luto* e o *lúdico*, o *Trauerspiel* marca sua fronteira em relação aos gêneros da Tragédia e da Comédia. Nele,

[...] a subjetividade confessa triunfa sobre aquela objetividade enganadora do direito, e submete-se à onipotência divina como "obra da suprema sabedoria e do primeiro amor", como inferno. Não é aparência, mas também não é ser pleno, mas o verdadeiro reflexo, no bem, da subjetividade vazia (BENJAMIN, 2013, p. 252).

Ao que tudo indica, a metáfora de uma subjetividade vazia está atrelada à concepção de finitude, tão característica aos exemplos citados por Benjamin na obra sobre o *Trauerspiel*. Naquele contexto, o dilema entre o papel do morto e o lugar da morte tornara-se um tema sempre recorrente. A finitude expressa pela imagem da morte assume o papel de uma teleologia, de um relacionamento libertador. Libertador porque lança o protagonista para a singular experiência de si mesmo e para uma genuína liberdade como compromisso com o próprio, o irremissível e insuperável, o certo, mas indeterminado em cada possibilidade de fato: essa forma fixa no dia *derradeiro* e extrai dele a sua imagem do belo. Aqui a morte carrega um sentido teleológico, mas que não deve ser compreendido pragmaticamente. O fim mortal visado pelo herói trágico jamais estará a serviço da volição (cf. PISSETTA, 2007). Longe disso, esse homem existirá de modo finito, como uma subjetividade esvaziada.

Recorrendo à história, verificamos que a antropologia elaborada na teologia cristã – desde Paulo de Tarso até a *Meditatio futurae vitae* de Calvino – sempre viu a morte incluída na interpretação da vida. Além disso, poderíamos mencionar o papel de outros teóricos contemporâneos, que, além de Benjamin, se colocaram diante do tema da morte. Seria o caso de Wilhelm Dilthey, Georg Simmel, Martin Heidegger ou Karl Jaspers. Todos eles relacionaram morte e vida, sendo a primeira apontada como o fenômeno da situação-limite. Se, em termos religiosos, a morte era compreendida como a libertação desse vale de angústias e sofrimentos, a perspectiva que empreendemos apontará para um caminho absolutamente inverso. A morte aqui será por nós encarada como a condição de possibilidade para o discurso *ludicodramático*, característica indispensável no reconhecimento de uma subjetividade que se mostra pelo fragmento: "a língua estilhaçada deixou de ser, nos seus fragmentos, mero instrumento de comunicação, e, objeto recém-nascido, coloca a sua nova dignidade ao lado de

deuses, rios, virtudes e figuras da natureza semelhantes, todas elas reverberantes de sentidos alegóricos" (BENJAMIN, 2013, p. 225).

De modo a ilustrarmos esse aspecto, elegeremos em nosso texto três passagens, conforme a subdivisão dos editores Tiedemann e Schwepenhäuser, acerca das quais desenvolveremos breves comentários. São elas: 1. "A morte trágica como moldura"; 2. "A doutrina de Saturno"; e, por fim, 3. "O cadáver como emblema". É curioso como o equilíbrio entre a dimensão do lúdico e do trágico em relação à morte pode ser descrito por meio deste antigo provérbio alemão: "*sobald ein Mensch zum Leben kommt, sogleich ist er alt genug zu sterben*" ["um humano, logo que nasce, já é velho o bastante para morrer", ou, simplesmente, "basta nascer e já se é velho o bastante para morrer"]. Eis, pois, enunciado o ideal de uma subjetividade emoldurada pela morte, para a qual a expressão *ego sum* sempre irá significar: *ego sum moribundus*. Aliás, dizia Benjamin (2013, p. 117), citando Lukács: "os heróis moribundos da tragédia [...] estão mortos muito tempo antes de morrerem". Talvez, completássemos, desde o momento do seu nascimento: vivos mortos, isso é o que eles são.

## **SOBRE A MORTE TRÁGICA COMO MOLDURA**

Ao abordar a morte trágica como moldura, W. Benjamin recorda o papel de Platão e o rompimento que este exerceu com a tradição literária de sua época. A personagem Sócrates está posta no limiar entre a figura do herói trágico e a silhueta de um novo ícone, inaugurado por Platão e, posteriormente, resgatado pelo cristianismo primitivo: o mártir. Diz Benjamin (2013, p. 115):

Este novo ciclo lendário centrado em Sócrates é uma exaustiva secularização da lenda heroica pela renúncia aos seus paradoxos demoníacos em favor da razão. Exteriormente, a morte do filósofo ainda tem semelhanças com a morte trágica. Ela é um sacrifício expiatório que segue a letra de um antigo direito, morte sacrificial que inaugura uma nova comunidade, no espírito de uma justiça vindoura.

Sócrates é aquele que, voluntariamente, assume a sentença de morte por consequência de seus atos. Entretanto, o lugar da morte como fim é arrebatado da cena pela inserção incluída por Platão no último de seus diálogos, *Fédon*. A concepção de imortalidade da alma abre um novo horizonte para a compreensão da morte, antagônico, por sua vez, à já conhecida estrutura das tragédias gregas. Daí que Sócrates esteja muito mais próximo da figura do mártir cristão, ao mesmo tempo em que marca sua ruptura em relação à tradicional imagem do herói trágico. Não foi, portanto, por acaso que os primeiros padres do deserto, ao se enveredarem

pelo caminho da investigação filosófica, particularmente pelas vias do platonismo, tenham criado certa aproximação entre as imagens de Sócrates e de Jesus Cristo, ambos tidos como vítimas de um sacrifício expiatório: "como o herói da fé cristã [...] Sócrates morre voluntariamente, e voluntariamente, num gesto de inaudita superioridade e sem obstinação, emudece ao recusar a fala" (BENJAMIN, 2013, p. 116).

A diferença entre Sócrates e o herói trágico consiste no modo de encararem a morte. "Sócrates olha a morte de frente como um mortal – o melhor, o mais virtuoso dos mortais, se quisermos –, mas reconhece nela algo que lhe é estranho, para lá do qual espera reencontrar-se na imortalidade" (BENJAMIN, 2013, p. 116). Ao contrário, para o herói trágico, a morte lhe é sempre familiar, própria e predestinada. Desde o anúncio da profecia, sua vida passa a se desenvolver na perspectiva da morte, como a silhueta constantemente a lhe espreitar – como a consumação do seu destino. Para o trágico, vida e morte pertencem uma à outra. A morte é o que virá, o que lhe espera, e não reside senão nessa vinda. Mas nessa vinda, como vinda de nada no mundo, torna-se precisamente a marca de uma subjetividade que se abre, avaliada em sua nudez. Por isso jamais se poderá dizer que o herói trágico está simplesmente morto. Ao inverso, ele apenas existe na medida em que se coloca na perspectiva da morte: "*a sua vida desenvolve-se a partir da morte, que não é o seu fim, mas a sua forma, pois a existência trágica só chega à sua realização porque os limites, os da vida na linguagem e os da vida do corpo, lhe são dados ab initio e lhe são inerentes*" (BENJAMIN, 2013, p. 116, grifo nosso). Para Bernd Witte (1992, p. 89), com essa passagem, Benjamin deixa claro que "a morte representa o ponto de indiferença tanto para o discurso como para a história natural, assim como para a vida individual". Dividida entre duas acepções, poderíamos distingui-la, em primeiro lugar, como a "perspectiva de morte" que perpassa, de maneira transversal, todo o texto. Por conseguinte, também a enxergamos como "imagem da morte", epicentro ao redor do qual todo o enredo se desenvolveria.

Aqui outra vez valeria a pena recordarmos a relação entre alegoria, ruína e morte. Segundo Elane Abreu de Oliveira (2013, p. 2-3), "Benjamin recorre às ruínas em seu caráter alegórico, como presentificação do vivo no morto". Esse aspecto se encontra especialmente retratado na obra sobre o *Trauerspiel*, na qual as ruínas são para o pensamento barroco o que devem ser para o historiador materialista<sup>2</sup>: "com isso, a alegoria coloca-se declaradamente para lá da beleza. As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas" (BENJAMIN, 2013, p. 189). Daí entendermos que "na sua relação com a história e com a natureza, o alegorista é aquele que mata. [...] Essa presença da morte consiste na exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa

---

2 - "Em outros textos, as ruínas também trazem esse direcionamento alegórico. Então, antes de tudo, é interessante esclarecer o contexto do drama barroco, para daí explicar o sentido de alegoria e sua implicação para pensarmos a ruína" (OLIVEIRA, E. A., 2013, p. 2-3).

apenas nos episódios de declínio" (OLIVEIRA, E. A., 2013, p. 3-4). Todavia, se a natureza desde sempre esteve sujeita à morte, desde sempre foi alegórica, de maneira que as noções de alegoria e morte jamais poderão ser vislumbradas separadamente.

Conforme W. Benjamin, trata-se da qualidade responsável pela eleição do herói barroco como personagem por excelência do *Trauerspiel*. Isso significa que se, "na existência normal a vida atua e alastra, assim também no herói trágico a morte; e a ironia trágica surge sempre que ele – com toda a razão, mas sem consciência disso – começa a falar das circunstâncias do seu fim como se elas fossem a história da sua vida" (BENJAMIN, 2013, p. 116-117, grifo nosso). Portanto, se a figura característica do *Trauerspiel* é a alegoria, por sua vez, essa compreensão deve vir acrescida do caráter fúnebre inerente à própria alegoria. Para esta, o mundo das coisas tem como função significar a morte. Quer dizer, "o mundo antitético do barroco é um mundo de correspondências, cujo fim último é ilustrar a caducidade das coisas e a fragilidade do destino humano" (ROUANET, 1981, p. 17). A essa finalidade se dirige o recursivo uso da imagem da morte.

Ao trazer a morte como elemento emoldurante do *Trauerspiel*, Benjamin parece sugerir que a raiz fundamental que liga as obras barrocas à alegoria, na dinâmica da vivacidade dessas obras, requer, sempre de novo, ocultar-se sob a máscara do morto. A morte dá o tom da narrativa e, por isso, firma-se como sua moldura. Para Benjamin (2013, p. 117), "esta duração monótona do sentimento do herói só é garantida pela moldura predefinida da sua vida", ou seja, pela "certeza, deslocada para o plano exterior, de que uma vida não é trágica se não decorrer no âmbito da sua moldura". No caso de uma pintura, a moldura é o que oferece ao interlocutor as dimensões e os limites daquilo que se apresenta estritamente como a obra de arte. Analogamente, no *Trauerspiel* esta seria a função da morte:

[...] a fatalidade não recai apenas sobre as personagens, mas domina também as coisas. [...] Agora, mesmo a vida das coisas aparentemente mortas ganha poder sobre as vidas humanas que desceram ao nível da mera criatura. A sua aparição ativa no espaço da culpa é um prenúncio de morte (BENJAMIN, 2013, p. 136).

## A IMAGEM DA MORTE NA "DOCTRINA DE SATURNO"

Convocando para o seu texto a imagem de Saturno, deus romano dos mortos, também designado em algumas mitologias como o deus semeador e ceifador dos homens, deus do tempo que coordena os ciclos de nascimento e esvaecimento da vida humana sobre a terra, W. Benjamin pretende enfatizar o caráter fúnebre da personagem ludicodramática sob o signo do temperamento melancólico. O melancólico, diz ele, é aquele que deseja roubar a

sabedoria de Saturno, suas energias espirituais, sem, contudo, cair em loucura. Enquanto as outras disposições de ânimo estavam pretensamente sujeitas à influência de vários astros, apenas Saturno presidia à melancolia. Já esse cenário nos possibilitaria extrair a relação entre o melancólico e a morte, representada por Saturno. Entretanto, a despeito do que o autor desenvolve sobre a melancolia nesse trecho da obra dedicada ao *Trauerspiel*, para nós interessará a riqueza de referências imagéticas que constitui o discurso benjaminiano sobre Saturno – o deus da morte. Ao lado das obras de Marsílio Ficino e da famosa imagem da "Melancolia", de Dürer, Benjamin (2013, p. 157-158) nos surpreende com uma interessante descrição da morte, talvez empreendida, como ele próprio referencia, com base na obra de Warburg:

Já a Idade Média se tinha apoderado, sob as mais diversas formas, do ciclo das especulações saturninas. O governante dos meses, "o deus grego do tempo e o espírito romano das sementeiras" transformaram-se na alegoria da Morte segadora com sua gadanha, que agora se destina, não à colheita, mas à estirpe humana; também não é o ciclo anual, com a sua recorrência de sementeira, colheita e repouso invernal, que domina o tempo, mas o implacável caminho de cada vida em direção à morte.

Por meio dessa passagem, Benjamin nos apresenta a imagem da morte, como estamos habituados a ver, representada artisticamente em nossos tempos. A figura do ceifador, recordada em expressões gráficas e ainda presente no imaginário coletivo por meio de gravuras, desenhos, histórias em quadrinhos, *cartoons* e filmes, pode ser apontada como uma herdeira direta dessa compreensão. O esboço enigmático, cujos detalhes do rosto não são oferecidos à vista, surge sempre portando consigo uma gadanha, instrumento utilizado na colheita de cereais. De colhedor de grãos, como originalmente era, muda-se em ceifador de vidas. Esse processo, tão próprio à alegoria, atua de modo a desconstruir uma imagem simbólica, em prol de construí-la novamente com base em um novo polo referencial – nesse caso, a perspectiva da morte, intuída pela figura misteriosa portadora da gadanha. Apenas uma tal desconstrução conseguiria fornecer a passagem da linguagem do símbolo para a da alegoria. Segundo Elane Abreu de Oliveira (2013, p. 3-4), "isso acontece porque, para significar um objeto, o alegorista o esvazia, retira seu 'brilho', transforma-o em ruína, para daí convertê-lo em saber. Então, a morte é tanto o que permite construir a alegoria, como o que nela é representado". De fato, entre todas as imagens alegóricas, ao longo do período Barroco, a morte encontrou o seu espaço de proeminência: "não duvidemos que haja uma figura que havia surgido da livre representação plástica, alheia a toda sanção dogmática, e que havia adquirido, nada obstante, maior realidade que qualquer santo, sobrevivendo a todos eles: a Morte" (HUIZINGA, 1981, p. 301, tradução nossa).

Na XI parte de *O narrador*, Benjamin recobriria a temática da morte. Nessa ocasião, o autor toma como ponto de partida as imagens da morte comumente encontradas em alto relevo nas igrejas, em azulejos e até mesmo esculpida nos carrilhões. A morte é apresentada como a última de uma série de personagens. Diz Benjamin (1980, parte IX): "[...] a morte aparece em turnos tão regulares como o homem da foice nas procissões de meio-dia no relógio das catedrais". Algo de semelhante está referido na X parte desse mesmo ensaio: "a ideia de eternidade teve na morte, desde sempre, sua fonte mais forte. Se ela desaparece – deduzimos – o rosto da morte deve ter-se modificado" (BENJAMIN, 1980, parte X). A morte é tomada como um processo público altamente exemplar: pense-se nas imagens da Idade Média, nas quais o leito de morte se metamorfoseava em um trono, de encontro ao qual, pelas portas escancaradas da casa mortuária, o povo ia se apinhando. Além disso, recorda Benjamin, a Idade Média sentia também espacialmente o que aquela inscrição no relógio de sol de Ibiza torna relevante como sentido do tempo: *Ultima multis*<sup>3</sup>.



Figura 1 *Imagem do Ceifador.*

Fonte: Blog de Gisele Andrade Matos.

Essa mesma apropriação ainda poderia ser contemplada por intermédio de diferentes adaptações. Recordemos, por um instante, a figura do anjo da morte, também portador da gadanha ceifadora de vidas. O anjo, ao contrário da imagem enigmática daquele que se esconde sob o manto negro, recobra uma metáfora frequentemente utilizada para denotar a vida. Nesse caso, o próprio anjo é o portador da notícia de morte – à semelhança do que está descrito no livro do Êxodo, no episódio da matança dos primogênitos do Egito. O conceito

---

3 - Nessa direção, *O narrador* trata do contraste da ideia de morte na Idade Média, cujo modelo Benjamin vê em Ibiza, durante seu exílio, com o declínio da experiência e como a modernidade afastou a ideia de morte – um assunto para ser desenvolvido como desdobramento do artigo no futuro. Morte-narração-declínio da experiência-declínio da narração: "A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode relatar".

de morte como entidade imagética nos remete ao universo de diferentes sociedades, religiosas e não religiosas. Ao que tudo indica, a partir da baixa Idade Média, começaram a surgir representações da morte como uma figura esquelética, sempre portando consigo a gadanha. No Ocidente, como vimos, essa imagem estaria associada à figura do "Ceifador Sinistro" (*Grim Reaper*), enquanto, no Oriente, seria lembrada como o demônio *Shinigami*, também conhecido como o *Anjo da Morte*, o *Diabo da Morte* ou, ainda, o *Anjo da escuridão e da luz* (*Malach Hamavet*) – todos nomes inspirados na tradição bíblica vétero/neotestamentária. Se, por um lado, a própria Bíblia não se refere especificamente ao anjo da morte por meio de um nome, por outro, existe uma conhecida referência a *Abaddon*, um anjo cuja verdadeira identidade é um mistério, sendo apenas mencionado no capítulo 26 do livro de Jó e no capítulo 9 do livro do Apocalipse – neste último, é chamado de *Anjo do Abismo*. Esse é o sentido polissêmico da imagem da morte, que, para Huizinga (1981, p. 203), se tornou conhecida desde vários séculos por meio de mais de uma forma dentro de sua representação plástica e literária: "como cavaleiro apocalíptico galopando sobre um amontoado de homens caídos por terra, como Megera com asas de morcego [...], como um esqueleto com uma gadanha ou com um arco e flecha [...]."



**Figura 2** Master A. C. *Dance of Death I*. 1562.

Rembrandt van Rijn – *Death Appearing to a Wedded Couple from an Open Grave*.

**Crédito:** Rosenwald Collection – 1943.3.7196.





Figura 3 Albrecht Dürer. *Death and the Lansquenett*. 1510.

Crédito: Rosenwald Collection.



Figura 4 Sebald Beham. *The Lady and Death*. 1541.

Crédito: Rosenwald Collection – 1943.3.1079.



Figura 5 Stefano Della Bella. *Death Carrying a Child to the Right* probably. 1648.

Crédito: Rosenwald Collection.



Figura 6 Sebald Beham. *Death and the Standing Nude Woman*. 1547.

Crédito: Rosenwald Collection – 1943.3.1080.



Figura 7 Albrecht Dürer. *Death and the Lansquenet*. 1510.

Crédito: Rosenwald Collection.

Na tradição judaica, encontramos a figura de *Samael*, o anjo da morte que também é identificado ao Diabo<sup>4</sup>, aquele que detinha "o império da morte" (conforme retrata o capítulo 2 da Carta de Paulo aos Hebreus). Contudo, se a oposição entre o divino e o satânico, entre a vida e a morte, tornava-se cada vez mais acirrada, isso ocorria em virtude da decadência da linguagem simbólica, que, ao longo do século XVII, progressivamente, cedia lugar à alegoria:

[...] o simbolismo era um meio deficiente para as conexões do cosmos, que se impõem ao espírito como um firme saber, sem necessidade de serem expressas em termos lógicos, conexões como as que surgem muitas vezes em nossa consciência quando ouvimos música: "*videmus nunc per speculum in aenigmate*" (HUIZINGA, 1981, p. 302).

Nas palavras de Huizinga (1981, p. 303), a linguagem do símbolo, desgastada ao longo de toda a Idade Média, havia se tornado "tão imóvel, tão rígida, como uma catedral que dorme à luz da lua". Desse modo, se quando Benjamin opõe símbolo e alegoria esteja dizendo mais respeito à tradição alemã classicista do século XVIII, não podemos deixar de notar que ele e Huizinga estão de acordo em sua leitura do século XVII. Em ambos os casos, o símbolo é recuperado contra o medievalismo no Classicismo do século XVIII.

---

4 - Em sua abordagem sobre a questão do riso na baixa Idade Média, Georges Minois se dedica ao modo como o papel do diabo era compreendido ao longo dessa época (cf. MINOIS, 2003, p. 241ss).



**Figura 8** Representação de Samael nas cartas do Tarot.

**Fonte:** Le Grenier de Clío<sup>5</sup>.

É assim que, traçando um paralelo entre a imagem da morte e a personagem do *Trauerspiel*, encontramos na pintura "Anjo da Morte", da pintora pré-rafaelita<sup>6</sup> Evelyn De Morgan, um interessante contraponto. Como vimos, a morte não é aquela capaz de afugentar o herói trágico. Ao contrário, como primeira certeza da existência, estabelece-se como a sua maior companheira. Isso significa empreender a vida na perspectiva da morte, jamais a tomando como um fardo do qual se deva libertar-se, mas como o anseio de toda a sua vida. Para a personagem ludicodramática, a imagem da morte, representada por esse fantasma que traz em si a simultânea dimensão do mundo dos vivos e dos mortos, faz que, de algum modo, a alegoria manifeste o seu aspecto irônico e paradoxal. Nesse caso, outra ambivalência ainda poderia ser explorada. Apesar de, na língua portuguesa, a palavra "morte" se enquadrar na categoria dos substantivos femininos, as imagens que geralmente retratam a morte expressam características comuns aos dois gêneros, tanto ao masculino quanto ao feminino. Daí a impressão, já mencionada por Flávio Valentim de Oliveira (2013, p. 7), de que os funerais tomem traços tão "feminizantes": "o que realmente chama atenção nesta narrativa é o modo cômico da utilização dos adornos femininos, tais como 'tecido de seda', 'flores' e 'franjas' para falar de um morto"<sup>7</sup>. Ora, esse ato irônico de feminização ou de adorno da morte

5 - Disponível em: <<http://mythologica.fr>>. Acesso em: 8 out. 2014.

6 - A Irmandade Pré-rafaelita, fundada como sociedade secreta, em 1848, pelos artistas John Everett Millais, William Holman Hunt e Dante Gabriel Rossetti, almejava realizar uma reforma na arte britânica mediante a recuperação do modelo *Quattrocento*. Trata-se, em suma, de voltar ao tempo em que os artistas eram considerados artífices sinceros e fiéis à "obra de Deus", à natureza, e se empenhavam em copiá-la de modo simples e direto, sem o filtro das formas preestabelecidas pela arte acadêmica.

7 - Em seu texto *Morte e modernidade em Franz Kafka e Walter Benjamin*, Flávio Valentim de Oliveira (2013, p. 5) desenvolve uma interessante consideração dos rituais fúnebres, tomando como referência o lugar do cadáver neste contexto.

não pode ter outra finalidade senão provocar o deleite dos expectadores e, de algum modo, aumentar a nossa familiaridade em relação a esta<sup>8</sup>.



**Figura 9** Evelyn De Morgan. *Anjo da morte*, 1890.

**Fonte:** Wikimedia.

Na terceira de suas teses sobre o *Trauerspiel-Buch*, Bernd Witte (1992, p. 88) adverte que, para Benjamin, a própria escrita é a linguagem da morte e dos mortos: "a descoberta da morte como centro secreto de todo texto coloca Benjamin na condição de poder ler a história como texto, pois ela segue um curso catastrófico, ou seja, um curso sem sentido, determinado pela morte". Nessa perspectiva, a relação entre morte e linguagem torna-se o objeto central do livro sobre o *Trauerspiel*: "o trágico é um estágio preparatório da profecia. É um estado de coisas que se encontra apenas no plano da linguagem" (BENJAMIN, 2013, p. 121). Um exemplo disso pode ser a distinção entre a maneira como Benjamin e Heidegger, ambos da primeira metade do século XX, trataram o tema da morte em suas filosofias. Se, para Heidegger, o avanço para a morte deve ser empreendido como uma forma de conferir um novo significado às concepções de tempo e de história, "Benjamin vê a finitude de toda vida natural como estando profundamente inserida na estrutura da própria linguagem. [...] Até mesmo o sujeito, o próprio Autor, não está presente no texto como voz viva, mas apenas como outro, como morto" (WITTE, 1992, p. 89). Isso nos remete diretamente ao terceiro ponto de nossa abordagem, que, desde o início, previa considerarmos a dimensão do "cadáver como emblema".

---

8 - Não é incomum encontrarmos relatos de santos que foram verdadeiros adoradores da Morte. São Francisco de Assis, por exemplo, a chamava de "minha esposa, a morte corporal".

## O LUGAR DO MORTO NO DISCURSO: "O CADÁVER COMO EMBLEMA"

Recuperando uma antiga concepção das artes heráldicas, cujo autor é desconhecido, Benjamin (2013, p. 234) salienta que "o corpo humano inteiro não pode integrar um ícone simbólico, mas apenas uma parte do corpo pode ser apropriada à constituição deste ícone". Ora, completa o autor mais adiante, "o corpo humano não podia ser exceção àquela regra que diz que é preciso desmembrar o orgânico para recolher dos seus estilhaços a sua verdadeira significação" (BENJAMIN, 2013, p. 234). Consequentemente, será na mesma esteira de articulação das noções de alegoria e de fragmento que deveremos entender o lugar do cadáver como emblema para o *Trauerspiel*. Isso certamente se dirige à raiz da concepção de subjetividade posta em questão: um sujeito que também se manifesta na perspectiva do fragmento.

Os exemplos citados por Benjamin ao longo de sua obra nos ajudam a construir uma imagem fragmentada do cadáver<sup>9</sup>. O corpo do morto sempre aparece exposto por suas partes: as mãos, o braço, a face, o dorso, em meio às quais se destaca a cabeça, deposta do corpo juntamente com a vida. Diz Benjamin (2013, p. 201), "no âmbito deste esboroamento e estilhaçamento alegórico, a imagem da tragédia antiga surge como a única possível". O fragmento, dessa forma, não estabelece relação unicamente com a separação das partes do corpo. O próprio cadáver, em oposição ao indivíduo vivo, impõe-se como fragmento, pois revela a dimensão do imperfeito, de uma existência incompleta e, por vezes, informe, e isso "porque é óbvio que a alegorização da *phýsis* só pode consumir-se em toda a sua energia no cadáver" (BENJAMIN, 2013, p. 235).

Se um objeto, sob o olhar da melancolia, se torna alegórico, se ela lhe sorve a vida e ele continua a existir como objeto morto, mas seguro para toda a eternidade, ele fica à mercê do alegorista e dos seus caprichos. E isto quer dizer que, a partir de agora, ele será incapaz de irradiar a partir de si próprio qualquer significado ou sentido; o seu significado é aquele que o alegorista lhe atribuir. Ele investe-o desse significado, e vai ao fundo da coisa para se apropriar dele não em sentido psicológico, mas ontológico. Nas suas mãos, a coisa transforma-se em algo de diverso, através dela ele fala de algo de diverso e ela torna-se para ele a chave que lhe dá acesso a um saber oculto que ele venera na coisa como seu emblema (BENJAMIN, 2013, p. 195-196).

---

9 - Vejamos dois dos exemplos citados por Benjamin. O primeiro é extraído de *Papiniano*, de Grypius: "os cadáveres são trazidos para o palco, em dois catafalcos, por criados de Papiniano e postos um em frente do outro. Plautia não diz nada, mas anda, muito triste, de um cadáver para o outro, beijando-lhes de vez em quando *as mãos e a faces* [...]". O segundo se refere a um trecho da obra *Sophia*, de Hallmann: "abre-se o palco interior, no qual se mostra o banquete dos mortos, ou seja, as três cabeças das filhas com três copos de sangue" (cf. BENJAMIN, 2013, p. 236-237). Sobre isso, também vale a pena ver Neill (1997, p. 265ss), especialmente a terceira parte, que se dedica a comentar alguns exemplos clássicos de funerais no período Barroco.

Conforme demonstra Benjamin (2013, p. 235), "as personagens do *Trauerspiel* morrem porque só assim, como cadáver, podem entrar no reino da alegoria. Nelas a morte não é a porta de entrada na imortalidade, mas no cadáver". Portanto, não se trata de uma simples apropriação conceitual do universo teológico. Apesar de Benjamin não esconder a necessidade de adentrar o território da teologia, a fim de sanar as possíveis ambiguidades referentes à compreensão do papel do cadáver no *Trauerspiel* e, por conseguinte, à influência dos corpos dos deuses na origem do cristianismo, em nenhum momento isso significa defender uma tese teológica sobre a realidade da dimensão pós-vida. A morte assume, nesse discurso, o sentido de uma plenificação do caráter alegórico. Por meio do cadáver, efetiva-se a completa alegorização da personagem, transposta para os domínios da eternidade, não de uma eternidade apreendida como "vida celestial" ou estaticidade, mas, ao contrário, como confirmação do aspecto trágico, como consumação do *Trauerspiel*. Isso nos ajuda a entender o que Benjamin (2013, p. 235-236) pretende quando discorre:

Do ponto de vista da morte, a função da vida é a produção do cadáver. Não é apenas com a perda de membros, com as transformações do corpo no processo de envelhecimento ou com os outros processos de eliminação e depuração que o cadáver se vai desprendendo do corpo. E não é por acaso que as unhas e os cabelos, que os vivos cortam como coisa morta, continuam a crescer no cadáver. Há um *memento mori* que vela na *phýsis*, na própria memória (*mneme*); a obsessão do homem medieval e barroco com a morte que impregna o corpo vivo seria impensável se ele se sentisse impressionado apenas com a preocupação do fim da vida.

Em uma mesma linha de raciocínio, segundo Sérgio Paulo Rouanet (1981, p. 13), no cadáver, "o orgânico assume a rigidez do inorgânico. A morte usurpa os direitos da vida. O mundo se pulveriza. E nisso consiste sua redenção: o falso todo explode em fragmentos, e os fragmentos se salvam". Ainda conforme Rouanet (1981, p. 16), em Benjamin apenas "mortas as coisas podem significar". Daí que, para o *Trauerspiel* do século XVII, o cadáver se torne o adereço emblemático por excelência (cf. BENJAMIN, 2013, p. 236).

Com o intuito de esclarecer o distanciamento da concepção de morte levada adiante pela *Tragédia*, em relação ao que Benjamin descreve como o lugar da morte no *Trauerspiel* do século XVII, Tiedemann e Schwepenhäuser inseriram o texto *Trauerspiel e Tragédia*, como apêndice da obra que pretende analisar as ressonâncias desse gênero na posteridade literário-filosófica. Nesse fascículo, publicado por Barrento logo após o texto original do *Trauerspiel-Buch*, W. Benjamin oferece uma clara oposição entre as noções de morte trágica e morte no *Trauerspiel*. A base dessa oposição, por sua vez, coloca-se diante da concepção de tempo histórico: "na *tragédia* o herói morre, porque ninguém pode viver no tempo preenchido.

Morre de imortalidade. A morte é uma imortalidade irônica: é esta a origem da ironia trágica" (BENJAMIN, 2013, p. 262). Trata-se da morte compreendida como um fenômeno do destino, do qual nenhum ser vivente pode escapar. O anúncio da profecia surge como a antecipação de um acontecimento que apenas se efetivará no futuro, de forma segura e implacável. A figura da morte perpassa todo o enredo como um vestígio que se estende desde seu início até seu coroamento final: "a morte da tragédia é uma imortalidade irônica; irônica por determinabilidade excessiva; a morte trágica é sobredeterminada, e esta é a verdadeira expressão da culpa do herói" (BENJAMIN, 2013, p. 263).

Na contramão desse entendimento,

[...] a morte do *Trauerspiel* não depende daquela determinabilidade extrema que entrega o tempo individual nas mãos dos acontecimentos. Ela não é um final; sem certezas quanto à vida superior e sem ironia, ela é a *metabasis* [passagem] de toda a vida, *caminho para um outro assunto* (BENJAMIN, 2013, p. 263, grifo nosso).

Entender a morte como *passagem* a coloca em sintonia com o pensamento benjaminiano visto numa perspectiva mais ampla. Passagem e fragmento se integram na medida em que a passagem é assumida como um fragmento do passado, um espaço intermediador na história. Aí se encontra o lugar da morte no *Trauerspiel* do século XVII. Sua lei está assentada na repetição, no ciclo *ad continuum*. Seus acontecimentos são reflexos simbólicos de outro jogo ou drama.

A morte refugia-se nesse jogo. O tempo do *Trauerspiel* não está preenchido, e, no entanto, é finito. É um tempo não individual, sem ter validade histórica universal. O *Trauerspiel* é, em todos os sentidos, uma forma intermédica. A universalidade do seu tempo é espectral, não mítica (BENJAMIN, 2013, p. 263).

Aqui está a diferença entre a compreensão de algo que virá no espaço espectral do pós-morte, como fantasmagoria, e a realidade teológica da ressurreição daqueles que nasceram em Cristo para a vida eterna. A possibilidade de uma vida em relação à qual a morte marca apenas o início surge como o ponto máximo de toda ironia, ou seja, elo entre o luto e o jogo/lúdico. Por mais trágica que possa ter sido, não esteve à sua incumbência colocar o ponto final do enredo. Nesse sentido, o *Trauerspiel* pode ser comparado aos braços da "hipérbole, sendo que o outro está no infinito" (BENJAMIN, 2013, p. 263).

Ao contrário da *Tragédia*, no *Trauerspiel*, os mortos se tornam fantasmas ressuscitados para uma glória com base na qual podem zombar do escárnio que sofreram em vida, e aqui se assenta a base de toda ironia. Esse é o riso provocado pelo aspecto cômico da morte. Trata-se de uma jubilação compreendida no sentido apresentado por Brum (2008, p. 56):



"sua beleza é trágica; [...] não dura, mas brilha como um relâmpago instantâneo". Posto quase na conclusão de sua obra sobre o *Trauerspiel*, este longo fragmento parece dar o tom do que Benjamin (2013, p. 250-251) sugere por esta reviravolta:

Por fim, nos monumentos fúnebres do Barroco, a contemplação alegórica opera uma reviravolta redentora, numa espécie de salto mortal para trás. Os sete anos do seu mergulho na reflexão são apenas um dia, pois também esse tempo do inferno é secularizado no espaço, e aquele mundo que se entregou ao profundo espírito de Satanás e se traiu é o mundo de Deus. O alegorista desperta no mundo de Deus. [...] Isso abre o selo do que há de mais fragmentário, morto, disperso. Mas com isso a alegoria perde tudo aquilo que era mais próprio dela: o saber secreto e privilegiado, a soberania arbitrária no âmbito das coisas mortas, a pretensa infinitude do vazio de esperança. Tudo isso é pulverizado com aquela reviravolta única em que a contemplação alegórica tem de abandonar a última fantasmagoria do objetivo e, inteiramente entregue a si própria, se reencontra, não já jogando no mundo terreno das coisas, mas com a seriedade de quem está sob o céu. É esta a essência da contemplação absorta do melancólico: os seus objetos últimos nos quais ela julgava apropriar-se com mais segurança do rejeitado, transformam-se em alegorias; o nada em que eles se representam é preenchido e depois negado, do mesmo modo que a intenção, por fim, à vista das ossadas, não se mantém fiel a si mesma, mas se refugia, infiel, na ressurreição.

Como podemos notar, o apelo à ressurreição não apaga o caráter fúnebre da morte. Até que ressuscitem, os mortos gozarão da companhia de Ades: serão celebrados e vingados com banquetes e bebedeiras. Por meio de sua morte, farão a passagem de um ato ao outro. Essa será sua herança. A morte não representará mais o fim, será apenas intermediária. Não será efeito paralizante do enredo, pois estará constantemente sujeita à reviravolta da vida, que tende a lhe retirar o aspecto fantasmagórico. O nada projetado pela morte iniciará um novo ciclo de esvaziamentos e preenchimentos sucessivos. Dela outra coisa não permanecerá senão a negação de uma concepção universalizante do tempo e da história, pois apenas o particular pode morrer, desfigurado como ruína e fragmento.

Retornando à afinidade de Benjamin e Huizinga, segundo este, o fluxo se deve ao fato de o pensamento religioso da última Idade Média conhecer unicamente os dois extremos: "a lamentação pela caducidade, pelo término do poder, da glória e do prazer, pela ruína da beleza, e o júbilo pela alma salva na bem-aventurança. Tudo o que há no meio permanece silenciado" (HUIZINGA, 1981, p. 212). Nada obstante, há algo de cômico na ironia expressa pela morte que ainda não pudemos mencionar. Nos exemplos citados por Benjamin como expoentes do *Trauerspiel*, a noção de morte não está circunscrita aos limites de um fenômeno arrebatador e final, sob a ótica do luto por ele mesmo; entre outros, como carro-chefe de todos os episódios descritos está o "exagero" da morte. A relação das personagens com a

morte se estabelece pelo viés do exagero/da ostentação, e isso confere a plenitude do sentido ludicodramático, pois o riso, nesse caso, “surge de uma reação de medo diante da realidade que por momentos se deforma, perde sua estrutura racional, tranquilizadora, tornando-se monstruosa” (MINOIS, 2003, p. 94). Nesse sentido, a própria dimensão cômica dessas obras possui algo de correlato ao âmbito da crueldade: respeitar os limites do destino torna-se a *conditio sine qua non* para se ter uma morte digna (cf. BARBOSA, 2008, p. 105). Alegria e luto se mantêm velados sob a mesma ambiguidade que, de modo permanente, rodeia a concepção de *Trauerspiel*. Em alguns casos, “a tomada de consciência do ridículo, do monstruoso e do absurdo provoca um soluço caótico e congelado que só tem as características físicas do riso” (MINOIS, 2003, p. 98). Isso significa rir da morte, sempre e unicamente pelo prisma da ironia alegórica: “ao lado do riso irônico, constatação do absurdo, o riso grotesco é a constatação do não-lugar. [...] Esse riso é o grito de surpresa de um homem a quem o caos e o nada acabam de assaltar” (MINOIS, 2003, p. 98).



**Figura 10** Dança macabra – Totentanz (aparição por volta de 1493).

**Crédito:** Rosenwald Collection.

## CONCLUSÃO

Ao tentarmos transmitir a novidade que Benjamin imprime à noção de morte, assim como esse conceito era concebido pelos escritores medievais, também nos deparamos com a urgência em se desenvolver uma pesquisa que se coloque no ponto de confluência entre disciplinas como a filosofia, a história e a literatura. Apenas isso já nos levaria muito além do que aventamos de início. Ao oferecer algumas *Notas* sobre a interpretação do lugar da morte no *Trauerspiel-Buch* de Walter Benjamin, este texto nada mais fez senão iniciar um caminho de reflexão cujo ponto de chegada está posto na finalidade última da vida humana, na contrapartida à eternidade, se assim quisermos, pois o legado de um pensamento que se inaugura com base no fragmento e na ruína dependerá da apropriação que dele

fizemos, como ferramenta irrecusável na compreensão de nossa época, sempre à luz dos retalhos da história precedente. A morte, por sua vez, ao mesmo tempo em que se manifesta como a efigie da terceira margem do rio, torna-se o motivo que constantemente nos impele ao além de nós, à concretização de uma história cravada no horizonte do tempo. Isso significa experimentar o intermitente jogo da morte – essa possibilidade arrebatadora e irremissível. Isso significa dedicar-lhe um *lugar* privilegiado no enredo. Ao que parece, Benjamin soube notá-lo.

Refletindo sobre o sentido e os alcances do *Trauerspiel* alemão no século XVIII, W. Benjamin verifica que o núcleo de verdade desse gênero está posto na alegoria. Pensar no *Trauerspiel* significa empreender uma alegorização da vida cotidiana com todas as suas nuances específicas: o sofrimento, a dor, a melancolia. A força que emana de uma tal constatação no âmbito da temporalidade imprime à estrutura da alegoria o que poderíamos chamar de um "apelo por salvação". Daí que a figura da morte tenha surgido com tanta força, impulsionando o enredo e motivando a passagem dos atos, de um a outro. A morte consegue transmitir o vigor da alegoria, mostrando as peripécias que perpassam a existência humana, a agonia dos mártires cruelmente assassinados, as celebrações dramáticas da transição entre a vida terrena e o plano extratemporal. Alegoria e paradoxo estão, pois, intimamente relacionados na medida em que a excessiva força da morte se torna capaz de instaurar a vida ou, em outras palavras, a passagem do luto para o lúdico, do trágico para o cômico, mantendo-os equilibrados em igual proporção. A morte estabelece a resolução do profano no sagrado por meio de uma constante desvalorização da vida, que pode ser entendida como o desejo de redenção expresso pela morte que liberta rumo à plenitude dos direitos. É assim que o conteúdo alegórico do *Trauerspiel* se descobre na figura da morte: é a morte o que dá sentido à vida dos personagens. Em suma, na escrita alegórica, serão sempre a ruína, a transitoriedade dos acontecimentos, o declínio, a dor e o sofrimento que definirão a escrita como alegoria, tornando-a, assim, uma imagem sempre articulada à morte. Ao que parece, Rouanet (1984, p. 46-47) estava certo quando disse que "salvar o Barroco, para Benjamin, não significa trazer à superfície o esquema estrutural do seu drama, mas de algum modo, através dessa tentativa, recompor suas ruínas e ressuscitar seus mortos".

## Notes on the place of death in the *Trauerspiel-Buch*, by W. Benjamin

**Abstract** – This paper aims to emphasize the role played by the figure of the death in the work that Walter Benjamin is dedicated to the understanding of gender *Trauerspiel*. Moreover, going to delineate the role of death in the construction of dramatic storylines developed during the eighteenth century. To this end, we will elect the three fragments, as the subdivision of Tiedemann and Schwepenhäuser, in which this matter is most clearly

manifested, namely: "Death as frame", "The doctrine of Saturn" and "The cadaver as an emblem". This will allow us to face the death concept through its dual aspect: as "image of death" and as "prospect of death".

**Keywords:** Death. *Trauerspiel*. Melancholy. Allegory. Walter Benjamin.

## REFERÊNCIAS

BARBOSA, T. V. R. Rir por pura crueldade. In: KANGUSSU, I. et al. *O cômico e o trágico*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 89-105.

BENJAMIN, W. O narrador. Tradução Modesto Carone. In: *Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Abril, 1980. (Os Pensadores).

BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. (FILÔ/Benjamin).

BRUM, J. T. O riso e a jubilação. In: KANGUSSU, I. et al. *O cômico e o trágico*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 56-58.

HUIZINGA, J. *El otoño de la Edad Media: estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Tradução José Gaos. Madrid: Alianza, 1981.

MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

NEILL, M. *Issues of death: mortality and identity in English Renaissance Tragedy*. Nova York: Oxford University Press, 1997.

PISETTA, É. E. Morte e finitude. *Síntese – Revista de Filosofia*, Belo Horizonte, v. 34, n. 109, p. 219-246, 2007.

OLIVEIRA, E. A. de. *A ruína e a força histórico-destrutiva dos fragmentos em Walter Benjamin*. Disponível em: <[http://gewebe.com.br/pdf/cad09/Elane\\_Abreu.pdf](http://gewebe.com.br/pdf/cad09/Elane_Abreu.pdf)>. Acesso em: 2 dez. 2013.

OLIVEIRA, F. V. *Morte e modernidade em Franz Kafka e Walter Benjamin*. Disponível em: <[http://gewebe.com.br/pdf/cad06/texto\\_02.pdf](http://gewebe.com.br/pdf/cad06/texto_02.pdf)>. Acesso em: 2 dez. 2013.

ROUANET, S. P. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1981. (Biblioteca Tempo Universitário, 63).

ROUANET, S. P. Apresentação. In: BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 11-47.

WITTE, B. O que é mais importante: a escrita ou o escrito? Teoria da linguagem em Walter Benjamin. *Revista USP*, n. 15, p. 85-89, 1992.