

Cristina Maria Flores Ribas

**Poética trágica: ruptura no *agon* harmônico
do cosmos ou o tempo fora do eixo**

Tese de doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da PUC-Rio como parte dos requisitos parciais para obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Orientadora: Prof^a. Maura Iglésias

Rio de Janeiro
Agosto de 2012



Cristina Maria Flores Ribas

**Poética trágica: ruptura no *agon* harmônico
do cosmos ou o tempo fora do eixo**

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de Doutor pelo Programa de
Pós-graduação em Filosofia do Departamento
de Filosofia da PUC-Rio. Aprovada pela
Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Maura Iglésias

Orientadora

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Prof. Danilo Marcondes de Souza Filho

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Profa. Maria Inês Senra Anachoreta

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Prof. Oswaldo Giacoia Junior

Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

Prof. Fernando Décio Porto Muniz

Universidade Federal Fluminense - UFF

Profa. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 7 de agosto de 2012

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da Universidade.

Cristina Maria Flores Ribas

Graduou-se em Psicologia na Universidade Santa Úrsula em 1988. Cursou a Especialização (Pós-Graduação *Lato Sensu*) em Teatro na ECO (Escola de Comunicação da UFRJ), em 1991, e graduou-se em Filosofia na PUC-Rio, em 2000. Concluiu o Mestrado, também na PUC-Rio, em 2004. É professora da Especialização em Arte e Filosofia (CCE PUC-Rio) desde 2004.

Ficha Catalográfica

Ribas, Cristina Maria Flores

Poética trágica: ruptura no agon harmônico do cosmos ou o tempo fora do eixo / Cristina Maria Flores Ribas; orientadora: Maura Iglésias. – 2012.

270 f. ; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia, 2012.

Inclui bibliografia

1. Filosofia – Teses. 2. Tragédia. 3. Poética. 4. Drama. 5. Cosmos. 6. Subjetividade. 7. Tempo. I. Iglésias, Maura. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Filosofia. III. Título.

CDD: 100

Agradecimentos

A meus pais, pela base, ponto de apoio, trampolim, de onde eu pude saltar...

A Maura Iglesias, porque esse salto não pode ser um salto qualquer, no escuro, temerário... eu agradeço pela confiança e pela liberdade a mim concedidas. Mas agradeço sobretudo pela presença no que é mais essencial nesse jogo: a troca, a interlocução.

A Caio Moura por ser meu melhor parceiro em tudo. Agradeço à vida pelo nosso encontro.

A Inês Anachoreta pela oportunidade de exercitar verdadeiramente aquilo que Platão chamou, na Carta VII, de "colóquios amistosos", e ainda, pela proximidade e pelo compartilhar do encantamento e dos assombros.

A Danilo Marcondes pelas preciosas aulas e pelo cuidadoso estudo que desenvolve e compartilha generosamente com os alunos. Se não fosse esse estímulo, talvez eu não tivesse conseguido superar o receio de me aventurar pelos primórdios da era moderna, o que certamente contribuiu para tornar minha tese bem mais interessante.

A Ana Flaksman, pela generosidade e perspicácia de uma leitura à qual nada escapa.

A Irley Franco por ter sido meu "primeiro motor", não imóvel, no exercício do pensar e no salto para a prática de lecionar, de longe, o que mais me permitiu crescer.

A James Arêas por ter me soprado, há tanto tempo, esse segredo valioso: que a verdadeira relação da tragédia com o mundo pré-socrático apontava para Anaximandro.

A Antônio Queirós pela disponibilidade inextinguível, mas, sobretudo, pela afinidade da alegria no exercício diário do nosso trabalho.

A Renato Marques por compartilhar do mesmo espírito de síntese: rigor é mesmo tudo!

A Remo Mannarino, grande companheiro neste percurso, porque foi em uma de nossas conversas que atentei para maiores possibilidades de investigação da cosmologia em Shakespeare.

A Rômulo Siqueira pelas conversas na mesa do bar, trocas preciosas de referências, pelo amor comum à filosofia, justamente na simplicidade que isso constitui.

A Antônio Maia pela nossa amizade, de tantos anos, que me fez descobrir que amigo é não apenas quem gosta de você, mas quem é capaz de guardar suas memórias muitas vezes melhor do que você mesmo. E ainda, por me apresentar alguns dos interlocutores definitivos para esta tese.

A Flavia Eyler e Paloma Brito pelas discussões preciosas, pelo olhar invulgar sobre o trágico e pelas referências valiosas que recolhi na esperança de continuidade nas pesquisas futuras.

A Sílvia Cunha, pelo privilégio de estudar junto de quem tem ampla disponibilidade, generosidade e abertura para a troca.

Aos meus amigos Flavio Rocha, Amy Hetch e Claudia Ribas, com quem eu posso contar quando me falta refinamento no inglês.

A Edna Sampaio, meu agradecimento especial, pelo cuidado e presteza, sempre, e a todo o Departamento de Filosofia pelo amplo suporte.

A todos os meus alunos da *Especialização em Arte e Filosofia*, com os quais venho dialogando desde 2004, porque muita coisa boa advém do amplo tecido de pensamento que a sala de aula permite estender.

Resumo

Ribas, Cristina Maria Flores; Iglésias, Maura (orientadora). **Poética trágica: ruptura no agon harmônico do cosmos ou o tempo fora do eixo**. Rio de Janeiro, 2012. 270 p. Tese de Doutorado - Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente tese de doutorado tem como tema a tragédia grega da antiguidade clássica, pensada em seu contraste com a tragédia do Renascimento ou primórdios da era moderna. Focado nas obras *Édipo Rei*, de Sófocles, e *Hamlet, Príncipe da Dinamarca*, de William Shakespeare, este estudo pretende tratá-las, respectivamente, no contexto histórico e filosófico em que emergem: a tragédia antiga, nos tempos pré-socráticos, marcados pela consolidação do processo democrático da *polis* grega e a tragédia moderna, em tempos de ascensão da revolução científica e ruptura com a cosmologia aristotélico-ptolomaica tradicional, por meio do pensamento de Giordano Bruno, Copérnico e Galileu, dentre outros, e também pela retomada, por Montaigne, da antiga tradição cética, pela afirmação da autonomia da consciência, bem como pela irrupção da “subjetividade”; traços característicos da entrada do mundo na era moderna, e que marcam as principais linhas diferenciais entre ambas as formas da tragédia. Em sua estreita relação com a noção grega de cosmos, a poética trágica desponta como a afirmação de que a tragédia ocorre justamente quando algo nessa ordem se rompe. A tragédia poderia ser pensada, portanto, na medida em que se conserva a arcaica imagem do mundo assentado sobre um eixo, como uma poética da desarticulação da ordem do mundo ou a poética do cosmos fora do eixo.

Palavras-chave

Tragédia; poética; drama; cosmos; subjetividade; tempo

Abstract

Ribas, Cristina Maria Flores; Iglésias, Maura (Advisor). **Tragic poetics: rupture on the harmonic agon of the cosmos or the time out of joint.** Rio de Janeiro, 2012. 270p. Doctoral Thesis - Departamento de Filosofia, Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The present thesis has as its subject the ancient Attic Greek tragedy, contrasted with the tragedy of Renaissance and early modern age. Focused on Sophocles' *King Oedipus* and William Shakespeare's *Hamlet, Prince of Denmark*, this study intends to treat them, respectively, in the historical and philosophical context they emerge: the ancient tragedy, in presocratic times, marked by the consolidation of the democratic process of the greek *polis*, the modern tragedy, in the rise of the scientific revolution and the rupture in the traditional aristotelian-ptolemaic cosmology, by the thought of Giordano Bruno, Copernicus and Galileo, among others, but also by Montaigne's recover of the ancient skeptical tradition, the statement of the autonomy of individual conscience, as well as the irruption of the "subjectivity", all of them, fundamental traces of the beginning of modernity and the principal dividing lines between ancient and modern forms of tragedy. In its very close relation with the original presocratic notion of *cosmos*, tragic poetics dawns as a statement that tragedy occurs precisely when something fundamental to this order is ruptured. Tragedy could be thought, therefore, keeping before us the archaic image of the universe turning upon an axis, as a poetics of the disarticulation of the world order or the poetics of the cosmos "out of joint".

Keywords

Tragedy; poetics; drama; cosmos; subjectivity; time

Sumário

1. Introdução	10
2. O <i>agon</i> na tragédia	29
2.1. O sentido de cosmos no pensamento pré-socrático	44
2.2. Finitude e infinitude: o <i>agon</i> no pensamento pré-socrático sobre o cosmos	57
3. Conexões entre o <i>agon</i> no cosmos e na tragédia	79
3.1. <i>Agon</i> e política na tragédia	82
3.2. <i>Agon</i> e poética trágica	102
3.3. O <i>agon</i> em <i>Édipo rei</i>	117
3.4. O <i>agon</i> entre homem e mundo	128
4. Desdobramentos do <i>agon</i> nas formas antiga e moderna da tragédia	139
4.1. Tragédia moderna: o <i>agon</i> entre os dois grandes sistemas de mundo	153
4.2. Ação e pensamento na tragédia	169
4.3. Subjetividade e ambiguidade no <i>Hamlet</i> de Shakespeare	191
4.4. Subjetividade e loucura na tragédia	203
4.5. Tragédia: poética da desarticulação da ordem do mundo	233
5. Considerações finais	253
6. Referências bibliográficas	258

Vi duma rocha escarpada, onde a espiar eu havia
subido, que nos achamos numa ilha, que o mar
infinito circunda.

(Homero. *Odisséia*)

O mundo inteiro é um palco, todos os homens e
mulheres não passam de atores. Têm suas entradas e
saídas e um homem em seu tempo representa muitos
papéis...

(William Shakespeare. *As You Like it*)

Ao que não havia mais chão, nem razão, o mundo
nas juntas se desgovernava.

(Guimarães Rosa. *Grande Sertão: Veredas*)

1. Introdução

Pensar a tragédia e o que é apresentado por essa espécie do gênero dramático exige, ao menos em um primeiro momento, o enfrentamento de uma questão essencial: o que forma o drama? De que é constituído? Ou melhor, qual a força em jogo na formação do drama?

A resposta a essa questão encontra-se inevitavelmente ligada à época histórica em que irrompe o drama, no espaço aberto do teatro, na Grécia antiga dos séculos VI e V a.C., onde a consolidação do processo de formação da *polis* (πόλις) e a enorme importância que ganham as práticas do debate público constituem alguns dos traços fundamentais para a formação e ascensão do drama. Não apenas os eventos da justiça nos tribunais, mas também as assembléias políticas e todo tipo de reunião pública, na medida em que abrem, cada vez mais, a possibilidade para a dissensão, a contestação e o desafio à autoridade tradicional, provocam a irrupção de novas formas de discurso, novas possibilidades de linguagem, novas poéticas.

Essas novas formas e práticas de discurso que encontramos, por exemplo, nos escritos dos filósofos pré-socráticos, no drama (em suas formas trágica e cômica), na História (com Heródoto e posteriormente Tucídides), na sofística e na retórica (com Protágoras e Górgias, dentre outros), podem ser equiparadas por uma disposição comum, que animava os acontecimentos mais importantes da vida entre os gregos da antiguidade: o espírito do *agon* (ἄγών) ou disputa, combate. É certo que esse mesmo espírito já alimentava a épica de Homero e também a poesia de Hesíodo mas, se pensamos exclusivamente no que o drama opera com relação a todas as formas citadas, é inevitável reconhecer que a forma direta de discurso confere a esse gênero poético uma concentração do *agon* capaz de associar em estreita relação palavra e ação.

Mas o que se quer quando se busca um olhar filosófico sobre a natureza da poética dramática, mais especificamente na sua forma trágica, é o reconhecimento de que ela apresenta uma experiência singular do *agon* na linguagem, inteiramente diversa daquela por meio da qual ele é desenvolvido nos debates jurídicos, nas

assembléias políticas e nas disputas sofisticadas. Calcado em uma estrutura argumentativa da linguagem, capaz de produzir afirmações e, conseqüentemente, refutações, o *agon* se desenvolve nessas práticas como um meio para o enfrentamento e o debate; no drama, o *agon* é o acontecimento de uma experiência fundamental e bem mais ampla, que a tragédia expõe por meio da linguagem lapidada, enigmática e sintética da poesia, que nada apresenta em comum com o argumento ou a prosa discursiva. Dito de outra forma, o drama é a realização na linguagem do combate entre forças antinômicas, expresso por meio da capacidade de coesão e síntese próprias à poesia. No drama, o *agon* constitui essencialmente a matéria poética e não apenas a forma por meio da qual ele é desenvolvido. E se também nas disputas nos tribunais os discursos representam tanto posições quanto a matéria mesma do conflito, no drama, essas posições são paradigmas de ordens mais amplas e conferem ao *agon* uma universalidade jamais alcançada pelos desdobramentos dos casos particulares.

O *agon* é portanto a força em jogo na formação do drama, é a *dynamis* (δύναμις) interna, essencial ao drama, que se realiza, mais plenamente, e para além da forma narrativa, em sua apresentação pública no espaço aberto do teatro. E se é forçoso reconhecer que também os debates no campo jurídico, político e sofisticado se dão como uma prática viva, a singularidade do *agon* dramático reside na sua exposição como a própria matéria a ser apresentada. O drama expõe o *agon*, é ele que deve ser visto no centro da cena, é ele justamente o que é desnudado pela forma poética do drama, e que aqui interessa pensar no âmbito originário e exclusivo da tragédia.

Se o *agon* pode ser pensado como a essência do drama, então é preciso, em seguida, indagar como ele se deixa ver na tragédia. Não é certamente qualquer oposição ou antinomia que é capaz de afirmar a natureza agonística do drama trágico em sua excelência. Na tragédia grega antiga, o *agon* permeia uma intrincada rede de domínios interligados, que, em última instância, se revelam como aspectos múltiplos da unidade e totalidade do cosmos (κόσμος).

Mas a noção de cosmos interessa para o pensamento acerca da tragédia sobretudo se tomada no sentido original que ela assume nos tempos pré-socráticos, quando, em meio à pulsação de uma ampla diversidade de concepções de mundo, marcada por significativas diferenças, essa noção essencial torna-se o traço de unidade e continuidade capaz de reunir todas essas diversas concepções.

Quando *cosmos* passa a significar a totalidade ordenada de tudo o que existe, incorporando a mais ampla noção desenvolvida até então, ele se torna o modelo de ordem por meio do qual não somente as relações do mundo natural e físico, mas também aquilo que se passa entre os homens, o domínio da ética e da política, bem como das práticas religiosas, vai ser pensado.

E se é possível reconhecer no *agon* o traço comum entre as diversas concepções de cosmos dos pensadores pré-socráticos, é possível também, sob essa nova perspectiva, afirmar que a espécie trágica do drama permite a irrupção, na poesia, do *agon* harmônico à própria estrutura do cosmos. O drama pode ser definido como a forma poética do *agon*. A oposição e o combate que o drama apresenta, na sua forma trágica, nos tempos da antiguidade grega, implicam simultaneamente céu e terra, e tudo o que por eles é gerado, mas também, homens e deuses, e, igualmente, tudo o que deles advém. É a totalidade da ordenação do mundo, a multiplicidade de forças em ação no cosmos, em seus diversos domínios, que é apresentada, em combate, pela tragédia. Na tragédia, pode-se reconhecer poeticamente o acontecimento do *agon* no cosmos, porque o cosmos passa a ser pensado como a unidade que reúne em harmonia todas essas forças contrárias.

Mas resta ainda algo vital e determinante para a compreensão da natureza singular da exposição do *agon* na tragédia: a tragédia reside justamente onde a ordem é abalada em sua estrutura cósmica de combate, ela aponta para uma fratura no equilíbrio de poderes e forças em jogo no *agon* próprio ao mundo. Se o cosmos é, em si mesmo, pensado como *agon*, de acordo com o pensamento pré-socrático, o que se quer afirmar é que o que a tragédia expõe é justamente o acontecimento da desarticulação dessa ordem agonística natural, seu traço peculiar é a ruptura. A tragédia se afirma dessa forma como o lugar poético para o enfrentamento, em meio à ruptura da harmonia natural do cosmos, de ordens antagônicas em desequilíbrio. Fruto de alguma desarticulação ou desmedida entre as forças em jogo, a tragédia possibilita, no domínio da *poiesis* (ποίησις), a abertura para a apresentação do campo de confronto entre ordens de mundo diversas, que, de alguma forma, entram em confronto rompendo o jogo de alternância e medida que mantém a unidade do cosmos.

Se os pensadores pré-socráticos davam por certa e inviolável a ordem total que mantém a unidade de tudo, a qual chamaram cosmos, os poetas trágicos são,

por sua vez, os portadores do terrível anúncio de que essa ordem pode se desarticular. Mais do que permitir a contemplação do *agon* como ordem natural do mundo, o teatro trágico expõe a gravidade e o perigo de sua desarticulação. Se todo drama é *agon*, essa é talvez a especificidade ou a singularidade da espécie trágica do drama: a exposição do cosmos em desarticulação. E é ela que marca também a principal diferença entre tragediógrafos e pensadores pré-socráticos.

São portanto as instâncias mais essenciais da existência, implicadas simultaneamente em um todo cuja unidade é abalada em sua ordem, que sustentam a situação tomada pelo drama trágico como matéria de sua *mimesis*. E é justamente *como* a poética trágica permite levar, aos olhos e ouvidos, esse acontecimento marcado pela ruptura na ordenação total do cosmos, que constitui a temática aqui em questão.

O mesmo impulso que move a indagação do sentido originário do *agon* no cosmos e da fratura em sua ordem, exposta pela tragédia antiga, conduz à arriscada tarefa de dar um passo além no tempo, na direção dos primeiros ventos da era moderna e da produção dramática que com ela se inaugura, confiando que um olhar em retrospectiva, na direção da tragédia antiga, poderia acender novas luzes sobre o tema. Ou seja, a indagação acerca da natureza do *agon* na tragédia moderna e da forma como é apresentada a sua ruptura, assim como uma pesquisa das relações de continuidade e descontinuidade entre ambas as formas (antiga e moderna) — e o que se consegue levantar de uma no contraste com a outra —, podem conduzir o nosso olhar na direção de uma ampliação da compreensão do que determinou a trajetória da tragédia e as novas perspectivas que assumiu na era moderna.

Essa decisão aumenta, em certo sentido, o grau de dificuldade a ser enfrentado, pois traz à tona algumas questões cruciais: em primeiro lugar, será que carregamos para os tempos modernos apenas um nome — *tragédia* — esvaziado de seu sentido originário, significando portanto que o que habita a tragédia moderna não guarda mais nenhuma relação com o que os gregos antigos chamavam *τραγῳδία*? Ou será que, ao contrário, mesmo diante de diferenças determinantes, é possível afirmar um aspecto essencial e universal da tragédia que garante a continuidade entre uma e outra forma?

Se a resposta for negativa, ou seja, se é consenso geral o reconhecimento de que não se pode mais perceber qualquer traço comum e que a descontinuidade

deve ser portanto a posição afirmada, é preciso perguntar qual foi a razão da ruptura, o porquê da não continuidade. Mais precisamente, o que se rompeu? Mas, se, ao contrário, é alegada para a espécie uma universalidade, se o que se afirma é que a tragédia, seja em que tempo for, diz respeito a alguma coisa que remete à totalidade da existência, será preciso, da mesma forma, indagar o que isso significa. Que universalidade seria essa afirmada pela tragédia? E sobretudo por que essa forma poética eclode em certos momentos ou épocas da história, desaparecendo, quase por completo, em outros?

Um bom começo pode estar no despertar da consciência para a compreensão de que o *agon* apresentado pela tragédia implica a totalidade dos eventos do mundo e envolve, portanto, indistintamente, 1) a natureza (φύσις), que, para os gregos antigos, é a totalidade de tudo que é capaz de se auto-gerar, manter e destruir, sem a interferência de mãos humanas ou divinas; 2) os deuses (θεοί), que a tragédia apresenta em franco e aberto confronto com relação à tradição arcaica; 3) os homens, e, conseqüentemente, as relações entre os homens por meio da palavra articulada (λόγος) e da ação (πράξις, ἔθος); 4) a organização da lei (νόμος) e o estabelecimento da Constituição das cidades ou domínio da política (πολιτικά); 5) os acontecimentos de ordem ritual e sagrada, regidos por leis arcaicas, divinas, não escritas.

A tragédia expõe portanto o *agon* entre as forças dinâmicas afirmadas pelo mundo dos tempos em que eclode. Por meio dela se pode vislumbrar os mais altos valores e as questões mais prementes e vitais de uma cultura em uma determinada época.

Certamente, nos primórdios dos tempos modernos, os deuses – e a presença que possuíam entre os antigos – já não mais farão parte da tragédia, porque não são mais forças dinâmicas no mundo, e isso, talvez, por si só, já seja suficiente na consideração de que o que se rompeu é determinante para que a tragédia moderna seja reconhecida como uma *outra* forma poética, que em nada se aproxima daquela produzida pelos gregos da antiguidade.

Na verdade, a afirmação do gênero dramático da poesia, em sua forma trágica, como a mais forte manifestação do *agon* na linguagem e, sobretudo, como o lugar poético que permite à força do *agon* mais nitidamente se deixar apresentar — justamente porque assinala a sua vital importância, na medida em que apresenta a ruptura desencadeada pelo acontecimento trágico propriamente dito

—, constitui o ponto de partida para a compreensão de uma *macrodimensão* da tragédia, enquanto poesia cósmica. Ao que parece, a tragédia, como um acontecimento *para ten doxan* (para além do esperado, para além do senso comum), acusa a desarticulação da ordem do cosmos justamente quando o reconhece em confronto com uma nova ordenação emergente ou ainda quando uma das forças em jogo impõe seu poder sem respeitar a dinâmica de alternância ou a tensão que a simultaneidade entre as forças contrárias exige para a manutenção de sua unidade harmônica, de acordo com as diversas concepções encontradas entre os pensadores pré-socráticos. E aqui é importante fazer uma ressalva para lembrar que nem todas as concepções de cosmos entre os pré-socráticos estavam calcadas na alternância: em Heráclito, por exemplo, a harmonia se dá na simultaneidade dos contrários, sempre em face, uns dos outros. Mas em todas essas concepções, o equilíbrio entre as forças contrárias é um traço essencial na manutenção da harmonia do *agon* no cosmos.

A tragédia parece se dar portanto sempre no limiar entre um mundo tradicional e estabelecido, e um outro mundo, emergente. Quando essas ordenações entram em conflito, fazendo com que se rompa, conseqüentemente, o estado de coisas vigente, eclode a tragédia. A investigação da forma como essa ruptura da harmonia no combate ou *agon* natural entre os diversos campos da existência (que caracteriza o acontecimento trágico) é apresentada, tanto na tragédia antiga quanto na tragédia dos primórdios da era moderna, se afirma como o fio condutor do pensamento a ser desenvolvido aqui, de modo a possibilitar o reconhecimento de traços singulares no tratamento dado ao trágico em ambas as formas (antiga e moderna).

A intuição de que uma comparação da natureza do *agon* nas formas antiga e moderna da tragédia permite pensar o seu sentido mais profundo em ambas as épocas, por meio de uma compreensão mais ampla do momento histórico-filosófico em que irrompem, é fundamental na estruturação deste trabalho. Isso requer certamente um pensamento mais cuidadoso acerca dos desdobramentos do *agon* trágico nos diversos domínios da existência.

Entre os antigos, contudo, o paradoxo é que não há uma separação entre esses domínios. Os gregos antigos não separam o natural do divino, ou o campo das ações dos homens da ordem do mundo, já que um reflete inevitavelmente no outro, sendo o homem compreendido, a partir do pensamento pré-socrático,

notadamente a partir de Demócrito, como *microcosmos*. O que há contudo é que esses domínios sofrem, com o espírito revolucionário dos tempos pré-socráticos, uma mudança radical, que permite pensá-los e inscrevê-los em uma nova ordem, indubitavelmente conflitante com a ordem tradicional. Eis aí então o cerne dessa desarticulação: uma ordem arcaica e tradicional abalada pela irrupção de uma nova ordem emergente que se impõe com uma força transformadora irrefreável.

A racionalização da noção de cosmos implica, a partir dos pré-socráticos, justamente a coexistência de todos os domínios da vida, humana, natural e divina, em uma unidade coesa, perpassada por uma ordenação inteligível. E essa unidade, que se reflete ampla e claramente nos tragediógrafos da antiguidade, talvez ainda persista no *agon* do drama dos primeiros tempos da era moderna — mesmo considerando-se as transformações operadas pelo cristianismo — onde essa mesma concepção do homem como *microcosmos*, herdada dos antigos, subjaz à relação de espelhamento por meio da qual os diversos acontecimentos do mundo são compreendidos no Renascimento.

Ao que parece, é possível afirmar a tese de que, embora sejam épocas absolutamente distintas, algum traço de semelhança ou alguma condição histórica e/ou filosófica entre esses dois momentos permite, analogamente, a eclosão da tragédia em ambos, visto que, sob esse aspecto, a Idade Média foi um período infértil. Essa forte suspeita exige uma investigação sobre que traço de semelhança ou que condição de possibilidade para a irrupção da tragédia seria essa, e de que modo ela poderia ajudar a compreender o que alimentava o *agon* na composição do drama na antiguidade e no começo da era moderna.

Uma pesquisa dessa ordem requer, no que se refere à tragédia antiga, uma incursão no pensamento a ela contemporâneo, e até mesmo um pouco anterior, no sentido de estabelecer a cena em que surge originariamente a tragédia ática, incontestavelmente em tempos pré-socráticos. Tempos favoráveis a amplas possibilidades de desenvolvimento de um pensamento racional acerca da totalidade ordenada de tudo o que há, agora circunscrita em um novo conceito — cosmos —, pensado pela primeira vez pelos pré-socráticos.

Desde Anaximandro (c. 610-547 a.C.), para quem o decreto do tempo (τοῦ χρόνου τάξιν)¹ regulava todos os eventos em sua ordem de alternância; ou

¹ O termo grego τάξις, εως, significa "pôr em ordem", "arranjo", "disposição", por oposição a ἀταξία. Em Platão, ele ocorre com frequência ao lado do termo cosmos (e.g. *Timeu* 30a; *Górgias*

Heráclito, por exemplo, onde o *logos* se afirma como a lei de proporção, unidade, harmonia e ordenação total de tudo o que há; chegando ao *nous* (νοῦς) de Anaxágoras (c. 500-428 a.C.), que tudo perpassa concedendo inteligibilidade ao que é, à medida em que promove a sua separação do todo originário; pode-se dizer que a possibilidade de pensar a totalidade do mundo em uma ordenação inteligível constituiu uma verdadeira revolução, da qual os tragediógrafos não foram poupados. Em verdade, é bastante provável que a tragédia tenha surgido justamente daí: da influência que todo esse ambiente de especulações e irrupção de novos *logoi* (λόγοι) exerceu também sobre os poetas.

Hegel afirma que um povo que ainda está lutando pela demarcação de seu território, por grandes conquistas, tem necessidade da épica, ao passo que, quando já estabelecido, suas necessidades se dirigem para a ordenação das cidades, a constituição de suas leis e sua ordenação política, passando a ser o drama a forma poética que melhor reflete esses seus novos anseios.²

O desenvolvimento de múltiplas teorias e a diversidade de concepções de mundo entre os antigos pré-socráticos promove a abertura para novos *logoi*, não só em verso, mas também em prosa, abrindo um novo horizonte de perspectivas de linguagem, poéticas e não-poéticas, capazes de promover uma transformação radical na consciência religiosa e também política, ou talvez seja melhor dizer político-religiosa. Essa nova consciência distingue agora as leis não escritas, arcaicas e imemoriais, firmadas pela tradição, das novas leis emergentes da cidade-estado ou *polis*, numa espécie de *agon*, bastante aparente nas tragédias antigas, e que vai exigir, por fim, a assimilação de umas pelas outras, como se vê exemplarmente na *Orestéia* de Ésquilo.

504a) e, também, ao lado do termo *nomos* (e.g. *Leis* 875c). O termo pode designar ainda a ordenação dos soldados nos campos de batalha, e, tal como na *Política* de Aristóteles, uma Constituição ou regime político. Cf. Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Librairie Klincksieck. France, Paris. 1999. O termo chegou ao português, sendo mais usado no sentido de ciência ou técnica de classificação, taxonomia; ciência que lida com a descrição, identificação e classificação dos organismos, de seres vivos etc. Cf. *Dicionário Antônio Houaiss da Língua portuguesa*. Ed. Objetiva. Rio de Janeiro, 2001.

² "O drama é o produto de uma vida nacional já bastante desenvolvida. A sua aparição coincide com o desaparecimento da fase poética da epopéia propriamente dita (...). Por outro lado, os primeiros acontecimentos e empreendimentos dos povos são, geralmente, mais de natureza épica do que dramática: expedições coletivas, como a guerra de Tróia; a defesa do solo nacional contra os povos estrangeiros, como as guerras pérsicas; invasões de povos bárbaros, cruzadas." Cf. G. W. F. Hegel, *Curso de Estética. O Sistema das Artes*. Trad. Álvaro Ribeiro. Ed. Martins Fontes. SP, São Paulo, 1997. p. 556, 557.

Assim, pode-se reconhecer que as tragédias gregas estão, histórica e filosoficamente, imbricadas na gradual elaboração de um pensamento político mais aguçado e consciente quanto às formas de exercício do poder e governo das cidades. Estão também relacionadas a um redimensionamento do sentido do sagrado decorrente de um novo olhar sobre o que os gregos consideravam *physis*. A tragédia grega atinge sua maturidade portanto em estreita relação com o amadurecimento do processo de formação da *polis*, e o *agon* se reflete, sob esse aspecto, nos movimentos de transição e assimilação, dos quais a nova configuração legislativa e política da cidade vai lançar mão para se afirmar perante a antiga tradição, milenar, ritualística e incontestável. Esse mesmo *agon* permite também apresentar mais amplamente a discussão sobre a transformação na consciência religiosa, uma vez que a presença dos deuses e da ordem divina é um dos aspectos constitutivos essenciais da tragédia antiga. A tragédia elabora seu *agon* dramático permitindo tanto aos valores e costumes da tradição quanto às novas leis e transformações exigidas pela *polis* uma presença equitativa, onde um deve ceder espaço ao outro em um processo de assimilação capaz de restituir a unidade originária.

Com Ésquilo, onde o contexto é o das Guerras Pérsicas, o que se vê é o movimento de ascensão de Atenas, a diferenciação do que reconhecemos como *mundo grego* perante a cultura persa ou “oriental”; com Sófocles e Eurípides, onde o contexto é o da Guerra do Peloponeso, esse avançar do processo de formação da *polis* e a consequente ampliação da experimentação da democracia, bem como o radical questionamento dos limites do exercício do poder, atingem seu ápice, redimensionando inteiramente a vida naqueles tempos, mas apontando também para a subsequente decadência de Atenas com o advento da peste, a morte de Péricles e a derrota frente aos espartanos. O surgimento e aprimoramento da tragédia, até sua forma excelente, e, posteriormente, até a sua extinção, estão indubitavelmente relacionados a essa experiência de ascensão e queda da *polis*.

Todo esse movimento de ampliação dos domínios do pensamento, que constitui a filosofia inaugurada com os chamados *physikoi* ou *phisiologoi* (φύσικοι, φυσióλογοι), corre paralelamente aos desdobramentos no campo do pensamento político, jurídico, bem como na sofística, e ainda, ao surgimento de novas formas narrativas, tais como a historiografia, com Heródoto (c. 485-420

a.C.) e Tucídides (c. 460/455-400 a.C.); possibilidades essas decorrentes da ampliação da experiência democrática e do exercício do debate por ela inaugurado, e que se encontram indubitavelmente assentadas sobre a noção de *agon*.

Mas o foco da atenção lançada aqui se concentra sobre a síntese poética da tragédia como possibilidade singular para a apresentação dramática do *agon* (e sua ruptura como o núcleo do acontecimento trágico) e o grau de complexidade que possui não permitiria a investigação, nesse contexto, de outras formas de discurso, e nem mesmo seria essa a proposta desta tese. O texto trágico possui tamanha amplitude, que, para a filosofia, ele assume o estatuto de um *documento* de enorme importância, por permitir, à medida que nele se penetra com maior profundidade, o reconhecimento de inúmeras influências determinantes para a compreensão da revolução pela qual passava o pensamento naqueles tempos. Se, em certa medida, as tragédias dão continuidade ao trabalho de Homero e Hesíodo na épica, que por meio do canto e da narrativa poética apresentavam o confronto ou *agon* entre homens e deuses, entre a justiça divina e a justiça humana; a presença do pensamento pré-socrático na tragédia, por sua vez, deu a ela uma configuração capaz de alçar o drama à forma de apresentação poética por excelência do mundo como cosmos e de sua ordenação como *agon* (ainda que por meio do reconhecimento justamente da possibilidade de sua ruptura como o sentido mais forte do trágico). E essa presença não poderia ser ignorada sob pena de se sacrificar uma das vias mais eloquentes da tragédia e do pensamento poético que com ela se ergue: uma poética do cosmos.

É preciso atentar para o fato de que cerca de mais de oitenta anos separam, por exemplo, Anaximandro (610-546 a.C.) da data provável da apresentação da *Orestéia* de Ésquilo, em Atenas (c. 458 a.C.), e que o movimento de migração de muitos dos pensadores do outro lado do Egeu para o Ocidente — estima-se que Pitágoras teria partido de Samos em direção ao sul da Itália em torno de 530 a.C. — ajudou a disseminar amplamente esse novo pensamento. Não é difícil imaginar que também os tragediógrafos tenham sido extremamente influenciados por esse pensamento emergente e que ressonâncias significativas possam ser extraídas de suas obras, já que tiveram diante de si, como campo de influência, todo o horizonte de pensamento erguido pelos pensadores pré-socráticos.

Circunscrição do Tema

Na tentativa de estabelecer alguns contornos capazes de delimitar essa temática tão ampla, a estratégia adotada foi a de tomar apenas um autor, dentre os três grandes tragediógrafos que nos restaram da antiguidade, e, mais precisamente, um mito, tal como é tratado por esse autor: o mito de Édipo, em *Édipo rei*, de Sófocles (496-406 a.C.). Esse recorte, que distingue o tratamento do mito de Édipo, em Sófocles, de outras apropriações, tais como as de Homero, Ésquilo e Eurípides, permite o reconhecimento de que é com o poeta de Colono que o mito encontra seus contornos mais acirradamente trágicos. Afirmação que contempla certamente apenas o reduzido número de obras que nos restaram da produção, que se estima ter sido bem mais extensa, dos antigos poetas. Quanto às duas outras obras de Sófocles, do mesmo ciclo mítico, *Antígona* e *Édipo em Colono*, ainda que fundamentais para a tentativa de uma compreensão mais geral do mito, não constituem propriamente o foco dessa abordagem. Mesmo porque, é sempre bom lembrar, apesar de tratarem do mesmo ciclo mítico, as três obras não constituem uma trilogia.³

Nessa perspectiva, minha proposta é relacionar uma leitura atenta do mito de Édipo, em Sófocles, à investigação das formas de pensamento vigentes naqueles tempos, que, tendo ressoado na tragédia, permitem a compreensão dessa forma do drama como uma poética do cosmos e, conseqüentemente, do modo de estar do homem no mundo. Uma tal perspectiva permite pôr em relevo as ressonâncias do pensamento pré-socrático na tragédia antiga ajudando na compreensão da estreita relação que mantêm entre si, drama e pensamento.

Ainda que o termo cosmos nem sempre esteja presente⁴, ou que, quando isso se dá, em muitas dessas ocorrências ele figure no espectro semântico em que era

³ Supõe-se que a data da composição de *Édipo Rei* esteja situada entre 431 e 425 a.C. (alguns estimam que sua encenação em Atenas se deu provavelmente em torno de 430 a.C., o que parece estranho, uma vez que essa data coincide com a Guerra do Peloponeso). Já *Antígona*, parece ter sido encenada em Atenas em torno de 441 a.C., o que a torna a mais antiga das três peças. *Édipo em Colono*, composta no fim da vida de Sófocles, tem sua encenação em Atenas estimada em torno de 401 a.C., portanto, postumamente, já que a data provável da morte de Sófocles é 406 a.C.

⁴ É preciso lembrar que o que se possui das tragédias antigas constitui um fragmento diante da notícia da extensão bem mais ampla, e inteiramente perdida, da obra dos tragediógrafos que conhecemos. De modo que toda e qualquer generalização incorrerá sempre em grande risco.

empregado por Homero, é inegável que a concepção trágica de mundo parte de uma unidade ordenada, onde a relação do homem com o mundo se deixa transparecer em uma intrincada dinâmica entre macro e microcosmos, e onde a quebra ou fratura nessa mesma ordem, poetizada pela forma trágica do drama, é o que o caracteriza na sua essência singular de tragédia.

No que se refere à tragédia moderna, foi adotado um recorte simétrico, em torno também de apenas um autor, William Shakespeare, principal marco da origem da tragédia moderna, com seu *Hamlet, Príncipe da Dinamarca* — ícone dessa nova dramaturgia. E da mesma forma que se buscou cercar os domínios do pensamento na antiguidade, procurando identificar seus reflexos na tragédia antiga, foi possível uma aproximação da era moderna, por meio da investigação das principais transformações no campo do pensamento cujas ressonâncias se fazem sentir na poética trágica.

É preciso situar a obra de Shakespeare em um tempo em que ecoam fortemente os pensamentos de Maquiavel e Montaigne, e também o empirismo de Francis Bacon, um tempo ainda anterior à consolidação cartesiana da racionalidade subjetiva como fundamento para o conhecimento, mas que se abre fortemente para a afirmação de um “eu” interior como um novo espaço de investigação filosófica e dramática.

Contudo, é no importante acontecimento, no campo do pensamento, da retomada do ceticismo, reconhecidamente uma das marcas do pensamento inaugurado nos primórdios da era moderna, que se pode buscar o espírito formador da tragédia emergente em Shakespeare e sua intrínseca afinidade com o pensamento de Montaigne. Em Montaigne, o “eu” aparece como incompletude e possibilidade inesgotável de experiência. E é portanto com o sentido de *subjetividade* montaigniana — ainda que o termo não apareça em Montaigne, podendo ser pensado em retrospectiva devido à importância que ganhou posteriormente para a filosofia —, que acredito ser possível uma compreensão mais ampla da tragédia em Shakespeare.

É também extremamente significativo o fato de que esse momento acende as primeiras centelhas de uma verdadeira revolução no pensamento, a partir das ideias desenvolvidas por Nicolau Copérnico, Giordano Bruno e Galileu Galilei, dentre outros. O contexto histórico se deixa circunscrever portanto na transição do final da Idade Média para o Renascimento e primórdios da era moderna, onde

importantes eventos, tais como o Humanismo Renascentista, a Reforma Protestante — que tem como aspecto central a ampliação do exercício da consciência individual —, a descoberta do Novo Mundo e o começo de uma virada radical na compreensão do cosmos, com a chamada Revolução Científica, constituem a ampla perspectiva que se abre para o pensamento sobre a formação do *agon* na tragédia moderna.

Com essa estrutura mais ou menos simétrica de pensamento, o que se buscou foi justamente uma reflexão sobre o solo fértil capaz de fazer germinar o *agon* dramático, em sua forma trágica, seja em tempos antigos seja em tempos modernos, onde a concepção do mundo como *totalidade ordenada* e do homem como reflexo especular dessa ordenação possibilitou pensar justamente as implicações entre mundo (cosmos) e ação humana (humana e divina, no caso da tragédia antiga), como parte da totalidade do jogo do *agon* trágico em ambas as épocas.

Os limites cronológicos foram estabelecidos, cercando, no que se refere à antiguidade, os séculos VI e V a.C.⁵, e, na era moderna, os séculos XVI e começo do XVII⁶. Tal demarcação possibilita uma articulação do contexto filosófico — por meio de algumas passagens paradigmáticas da literatura filosófica de cada um dos momentos históricos com os quais se está trabalhando — com os próprios textos poéticos, na expectativa de que a compreensão do que estava em jogo no pensamento permita sempre ampliar e enriquecer o campo reflexivo das obras trágicas em questão (*Édipo Rei* e *Hamlet*), tendo em vista sempre o horizonte em meio ao qual despontaram.

A precisão na demarcação das fronteiras deste trabalho se deu em função da consciência de que abarcar todas as tragédias que possuímos (tanto antigas quanto modernas) dificultaria imensamente o alcance de algum tipo de síntese. Por outro lado, a redução de um espectro bem mais amplo de tragédias a duas ou três obras

⁵ O que determinou esta demarcação cronológica foi o fato de ela cercar os tempos de excelência da tragédia, que, por sua vez, coincidem com a mais plena realização do processo de formação da *polis* ou cidade-estado grega, bem como do desenvolvimento do pensamento pré-socrático acerca do cosmos.

⁶ O recorte cronológico referente aos primórdios da era moderna se deu, em primeiro lugar, em função do interesse em cercar mais precisamente os tempos de Shakespeare, mas, também, por conta do reconhecimento de que os desdobramentos do Humanismo Renascentista, o começo da revolução científica e a retomada do Ceticismo, por pensadores como Michel de Montaigne, constituem aspectos fundamentais para a compreensão do que mais essencialmente estava em jogo naquele momento.

também dificulta o desenvolvimento de um pensamento sobre a tragédia, na medida em que, ao estreitar o campo de pesquisa, a própria fundamentação da tese aqui proposta poderia ser colocada em risco. Assim, em um ou outro momento, foi absolutamente inevitável, e até mesmo irresistível, recorrer a outras peças que não as previamente estabelecidas nesta introdução.

A concentração da discussão nos mitos de Édipo e Hamlet nos permite, em compensação, circunscrever, com maior precisão, dentro da temática mais ampla acerca do *agon* trágico, a forma de estar do homem no mundo, ou melhor, o *agon* entre homem e mundo, no drama antigo e moderno, fazendo saltar mais nitidamente o que é próprio a um e a outro mundo, e levantando questões tais como: em que mundo se insere Édipo? Como se dá a tragicidade de seu mito? Sob que circunstâncias Édipo se torna quem é? O que aprendemos com o mito de Édipo? E, paralelamente, como tudo isso se passa em Hamlet?

É importante esclarecer que esta tese possui uma primazia no domínio da antiguidade. Ela é inegavelmente uma tese que se instala sobretudo no campo do pensamento antigo, buscando cercá-lo, por meio da articulação filosófica de conceitos originariamente gregos: o *agon* no drama trágico como apresentação de uma ruptura na ordem do *cosmos*. Essas duas noções fundamentais no âmbito do pensamento no mundo grego antigo constituem o eixo central que motiva o estudo da poética trágica desenvolvido aqui, estendendo-se aos primórdios da era moderna como uma estratégia de abordagem para um pensamento que visa, no fundo, recuperar para nós um sentido mais amplo e aparentemente perdido da tragédia e do trágico.

O que se pretende não é meramente identificar congruências e incongruências entre as formas antiga e moderna da tragédia, mas reconhecer como importantes e vitais relações — entre cosmologia e drama, entre *agon* e tragédia, entre cosmos e poesia, entre cosmos e política, entre homem e mundo — acontecem, em uma e outra forma. E é nesse sentido que se acredita ser possível ampliar o horizonte desta investigação para além de um estudo meramente comparativo entre a tragédia antiga e a tragédia moderna, a partir simplesmente de paradigmas poéticos tais como *Édipo Rei* e *Hamlet*. A inovação que se buscou aqui consiste na articulação, por meio de um olhar filosófico, entre tragédia, *agon* e cosmos (a partir da amplitude de significado a ele concedida pelo pensamento pré-socrático), como via de compreensão do que possibilita a realização da

tragédia como apresentação do mundo em *agon* e consequentemente da fratura dessa ordem como o que constitui o acontecimento trágico mais propriamente dito. Pode-se defender esta tese, sem qualquer hesitação, como a busca por um pensamento acerca da tragédia, por meio de um olhar filosófico, que permite compreender como se refletem na poética trágica as relações entre poesia e cosmos, homem e mundo.

É preciso dizer ainda que foi uma surpresa constatar que um olhar, inicialmente pronto a percorrer livremente ambas as formas (antiga e moderna) do *agon* trágico, descobriu, em retrospectiva, ou seja, após vislumbrar a forma moderna do *agon* trágico, para além das intransponíveis e imensas diferenças, um traço essencialmente significativo de sua universalidade. O que se conseguiu apreender desse livre processo de espelhamento foi um traço universal do ser da tragédia, capaz de redefinir e recuperar o sentido e a dimensão da tragédia e do trágico para nós, ao menos no que se refere aos primórdios da era moderna.

Ao se pensar a relação do trágico e da tragédia com o *agon*, o que se descobriu foi, na verdade, um *segundo agon*, que se sobrepõe forçosamente ao primeiro. Para além do *agon* harmônico e natural do cosmos — o *agon* como jogo de forças em oposição que sustenta a totalidade do cosmos em sua unidade — o *agon* trágico consiste no tempo de transição e ruptura que põe, face a face, um mundo vigente e um mundo emergente. Esse segundo *agon* ou *agon* trágico, propriamente dito, se dá na desarticulação do *agon* próprio à unidade do cosmos, e se funda na desmedida do antagonismo inflexível entre ordens cosmológicas conflitantes, sejam elas políticas, éticas ou religiosas. Esse segundo *agon* exige uma transformação radical e, como combate entre mundos ou *kosmoi* (ordenações diversas), é o ponto originário da tragédia, a razão cosmológica que tanto se buscou para a tragédia, ao longo desta tese.

Portanto, se o *agon* é a força comum que permeia tanto o drama quanto as concepções pré-socráticas de cosmos, o que se reconhece como um *segundo agon*, é exclusivo da tragédia.

Se o texto filosófico tem por missão extrair da linguagem a forma justa de dizer um pensamento, não meramente a forma nova ou original, mas a forma precisa, o intuito aqui foi o de expor a articulação viva das forças em jogo apresentadas pela espécie trágica do drama; mas, como toda tarefa de grandeza, essa é também uma tarefa interminável.

Estrutura formal dos Capítulos

No primeiro capítulo, em meio ao amplo debate acerca da noção de cosmos entre os antigos, me detive no esforço de compreensão de que, de seu sentido genérico e originário de “belo arranjo” ou “adorno”, em Homero, o termo vai assumir, com os pensadores pré-socráticos, o significado que lhe assegurará vigorar por toda a história do pensamento. Designando a “ordem racional”, invisível — e, no entanto, manifesta, até onde a *physis* se deixa ver —, que reúne a multiplicidade de tudo o que há em uma unidade, o cosmos abarca, desse modo, a maior amplitude que uma noção pôde abarcar até então.

Por meio do entendimento da transformação radical sofrida pelo termo cosmos, com esses primeiros pensadores, busquei aguçar a percepção de que esse sentido resvalou inevitavelmente para a tragédia antiga, ainda que o seu emprego se dê sempre carregado da ambiguidade própria à poesia trágica, bem como de seu caráter metafórico.

Busquei, igualmente, ainda nesse primeiro capítulo, uma maior compreensão da analogia entre o pensamento dos pré-socráticos sobre o cosmos e a forma trágica da poesia dramática, por meio do traço essencial a ambos: o *agon*. Como dinâmica interna ou jogo equilibrado de forças em ação (representado pelo ciclo incessante de alternância ou pela simultaneidade no confronto entre forças e ordens opostas) que regula o cosmos, é essa mesma dinâmica do *agon* que conduz à compreensão da tragédia como ruptura e desarticulação, que aponta para a necessidade de restabelecimento da harmonia total e equilibrada do cosmos.

A discussão acerca do infinito, desenvolvida no subcapítulo intitulado *O agon no pensamento pré-socrático sobre o cosmos*, figura quase como um pretexto para exemplificar a essencial e inevitável presença do *agon* também no campo do pensamento, entre os pré-socráticos, onde o acirrado debate põe em confronto múltiplas e divergentes concepções de cosmos. Calcado no confronto entre posições contrárias, o pensamento na antiguidade pré-socrática só poderia ter se desenvolvido dessa forma: de modo a afirmar a necessidade intrínseca e vital, diante de toda e qualquer posição, da sua contestação; um pensamento que, para se desenvolver na sua totalidade, necessita do enfrentamento ou *agon* face à sua própria negação. Mas o objetivo aqui nos conduz ainda um pouco mais além,

no sentido de demonstrar que, mesmo com toda a consciência do infinito, em suas múltiplas repercussões entre os antigos, a experiência de unidade e totalidade decorrente da amplitude que o sentido de cosmos assumiu entre os gregos, a partir da revolução pré-socrática, permaneceu intacta.

No segundo capítulo é o *agon* e seus desdobramentos nos diversos campos da existência (cosmologia, ética e política, justiça, domínio do sagrado, poética) que são tomados mais propriamente como tema, na busca do reconhecimento das conexões existentes entre esses aspectos no mito de Édipo. A temática do *agon* com a ordem do destino se faz absolutamente indispensável no contexto mitológico de Édipo, sendo necessária uma consideração mais cuidadosa da compreensão que os gregos antigos dele possuíam. Sem se confundir com o mero acaso, o destino é tudo aquilo que, na ordem dos acontecimentos, escapa à razão humana, constituindo, paradoxalmente, uma espécie de racionalidade ou necessidade. Mas o aprofundamento da temática aberta pelo mito permite reconhecer que, para além do *agon* entre homem e mundo, *Édipo* é o mito da própria condição humana, da sua intrínseca ambiguidade, e do inexorável *lançar-se no mundo* que toda ação humana, no sentido grego de *praxis*, promove.

O terceiro e último capítulo amplia o horizonte para além da antiguidade, visando os primeiros tempos da chamada era moderna, mais precisamente o Renascimento, para tentar compreender como o *agon* se reflete na tragédia paradigmática de Shakespeare: *Hamlet, Príncipe da Dinamarca*.

A nova constituição do cosmos, a “derrubada” do antigo modelo aristotélico, e os reflexos dessa nova disposição do mundo na tragédia de Hamlet, estão em jogo na construção moderna do *agon* trágico. Mas tudo isso se encontra redimensionado agora pela irrupção desse *espaço interior* e mediador da experiência do homem no mundo, capaz de transformar inteiramente a forma de confronto ou *agon* entre homem e mundo, que a filosofia vai compreender posteriormente como *subjetividade*, mas que, nesse primeiro momento, designa sobretudo um processo de emancipação da consciência individual e crítica, em aberta oposição à realidade inquestionável imposta por séculos de Idade Média, que o drama descobre como terreno fértil para desenvolver seu *agon* trágico.

As ressonâncias do pensamento de Montaigne no *Hamlet* de Shakespeare e a temática da *subjetividade* como traço de radical ruptura entre tragédia antiga e moderna constituem também um aspecto importante a ser tratado nesse terceiro

capítulo. Uma breve incursão ao tratamento da “loucura”, em ambas as formas da tragédia, permite aprofundar a compreensão da subjetividade como sinal de descontinuidade. Em face da “loucura” como um acontecimento do cosmos — uma *diakosmesis* ou ordenação do cosmos por ação e força de uma divindade —, na modernidade, surge a loucura compreendida como um processo subjetivo, interior ao homem, ao qual a razão se opõe operando sua exclusão.

Por fim, pode-se dizer que foi diante da famosa sentença do poeta de Stratford-Upon-Avon — que considero a *fórmula trágica* por excelência — que se tornou possível o reconhecimento de um aspecto universal da tragédia: *The time is out of joint!*, ou “O tempo está fora dos eixos”. A força desta sentença, pronunciada por Hamlet, ao fim do Primeiro Ato, evocou, em retrospectiva, as origens arcaicas de um pensamento cosmológico que afirma o mundo articulado sobre uma estrutura axial. Os desdobramentos da relação entre essa sentença poética e a cosmologia arcaica axial exigiram, por sua vez, uma investigação das relações entre tempo e mundo, ou seja, entre cosmos e *khronos*. E a proximidade entre ambos os termos, não apenas no emprego literário, mas sobretudo nas concepções de cosmos em que se afirma que o mundo só pode ser no tempo — portanto, de Anaximandro a Platão —, permitem reconhecer que uma desarticulação do mundo de seu eixo é forçosamente uma desarticulação do tempo. É esse o ponto de ligação entre as formas antiga e moderna da tragédia.

O que se extraiu de mais significativo dessa articulação poética e cosmológica, pensada face à ordenação do cosmos por meio do decreto do tempo (τοῦ χρόνου τάξιν) de Anaximandro, foi suficiente para abrir o caminho para a afirmação da continuidade de um sentido mais fundamental da tragédia, um traço essencialmente universal, em detrimento das diferenças específicas entre as duas épocas com as quais se está trabalhando. Se o mundo arcaico foi pensado como estruturado em torno de um eixo e se a fórmula trágica, pronunciada no *Hamlet*, de Shakespeare, enuncia justamente que algo nessa estrutura axial se desarticulou, então, ao que parece, o que a tragédia reflete é sobretudo uma desarticulação da ordem do mundo. Mas se o que se anuncia por meio dessa fórmula poética trágica é que o tempo está fora do eixo, e se o tempo foi, desde os antigos, associado ao mundo (cosmos) e ao céu (*ouranos*), então o tempo torna-se a questão central da tragédia, porque o mundo só pode ser no tempo.

Ainda que os “mundos” aos quais se refere o *agon*, em cada uma das duas épocas em questão, apresentem desdobramentos inteiramente diversos; ainda que a revolução pela qual passam, na ordem política, sagrada e cosmológica, seja também inteiramente diversa, a compreensão da tragédia como poética da desarticulação do decreto do tempo e, portanto, da ordem do mundo, torna impossível não reconhecer um traço de continuidade essencial e, conseqüentemente, universal, da tragédia. Ao menos enquanto se conservou a noção de cosmos como uma unidade articulada e harmônica.

Por fim, apenas como uma observação, é interessante notar que essa articulação do pensamento sobre a tragédia e o trágico aponta um paradoxo, que constitui, de um lado, a afirmação da atualidade dessa forma poética para a reflexão filosófica e do tanto que ainda resta pensar sobre ela, e, de outro, o reconhecimento de que uma tese como esta é capaz de provocar o pensamento, despertando-o para a necessidade de uma consideração acerca da impossibilidade da tragédia em determinadas épocas. O que parece ser o caso dos nossos tempos; nunca se pensou tanto a tragédia em um tempo tão incapaz de produzi-la. Talvez se possa argumentar que a dissolução da compreensão do mundo como um cosmos ordenado, uno, coeso e finito, tenha impossibilitado a tragédia em tempos contemporâneos ou simplesmente a tenha reduzido a um problema unicamente humano. Mas essa é uma reflexão que guardarei para o futuro.

2. O *agon* na tragédia

Na tragédia, nada se representa e apresenta, mas trava-se a luta dos novos deuses contra os antigos.

(Martin Heidegger. *A origem da obra de arte*)

Só se pode pensar por meio de estilhaços, o bloco inteiro não existe. Diante do reconhecimento da distância que impera entre nós e o mundo antigo, nada nos resta senão nos deter e atentar nosso olhar mais longamente para esses estilhaços, essas fagulhas, que nos chegam por meio de truncados, incompletos, polissêmicos, enigmáticos e ambíguos fragmentos. A consciência de que se está lidando incontornavelmente com um universo fragmentário faz de toda generalização com relação à tragédia grega antiga algo perigoso, cujo efeito é quase sempre redutor de sua grandeza e diversidade. A tragédia e as questões em torno da tragédia e do trágico constituem algo tão absolutamente enigmático que mesmo as peças que possuímos na íntegra resultam tal e qual fragmentos para nós. Afinal, quando não são fragmentos de trilogias perdidas, o são do conjunto mais extenso de uma obra que se perdeu.

Por outro lado, isso não pode impedir que se extraia desses mesmos fragmentos um pensamento sobre a tragédia. Ao que parece, não é arriscado afirmar, por meio da noção de *agon*, um traço essencial e comum às tragédias, ainda, que, para diferenciá-la de todas as outras formas agonísticas de discurso, seja necessário algo mais, conforme já foi apontado na Introdução. O termo *agon* (ἄγων)⁷ sintetiza o espírito com que os gregos antigos experimentavam os

⁷ O sentido originário do termo designa justamente “reunião” ou “assembléia”. Posteriormente, ele passa a se referir às próprias lutas e disputas por meio das quais se realizam essas assembléias. Cf. Jacqueline Duchemin. *L'agon dans la tragédie grecque*. Editions les Belles Lettres. France, Paris, 1968. Cf. tb. Anatole Bailly. *Le Grand Bailly. Dictionnaire Grec-Français*. Ed. Hachette. Paris, France. 2000: ἄγων, ἄγῶνος – assembléia, reunião; assembléia para os jogos públicos. Os jogos eles mesmos; concurso, luta. Concurso de música, de poesia. *p.ext.* ὁ ἄγων – peça de teatro; ação militar; luta judiciária, processo; luta pela vida. ἄγωνιστής, ἄγωνιστοῦ – aquele que luta no jogo, atleta. Todo homem que luta pela palavra ou pela ação, seja orador, advogado, ator. ἄγωνιστικός – que concerne à luta, que convém à luta, particularmente nos jogos públicos. O termo ἄγωνία, ἄγωνίας, por sua vez, designa a “luta nos jogos”, mas também é usado no sentido de luta em geral;

acontecimentos mais significativos de sua vida, ele subjaz a todas as manifestações da cultura grega antiga, seja nas assembléias e reuniões de cunho político ou jurídico; seja nos jogos públicos, olimpíadas ou nos jogos comemorativos aos ritos fúnebres, tal como encontramos em Homero, na *Iliada*⁸; seja como expressão do ritual de hospitalidade, cuja referência é também Homero, na *Odisséia*⁹; seja nos próprios concursos dramáticos, em honra ao deus Dioniso, organizados em torno da disputa pela qual se elegia o melhor dentre os poetas; seja como forma jurídica arcaica, como bem nos mostra Michel Foucault, em *A Verdade e as Formas Jurídicas*¹⁰, através da disputa e da prova como meios de extrair a verdade de um fato e aplicar a justiça; seja, mais explicitamente, nas manobras militares, batalhas e estratégias, no domínio da guerra. Foi o filósofo alemão Friedrich Nietzsche quem melhor sintetizou esse traço central da

em sentido figurado, acabou por designar "agitação da alma", "inquietação", "ansiedade", "angústia".

Cf. tb. Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Op. Cit.*: o termo ἄγων é derivado do verbo ἄγω, “empurrar”, “incitar”, “conduzir”. Em Homero, seu sentido é bastante amplo, podendo designar até mesmo os soldados conduzidos e incitados ao combate (e.g. *Iliada*, II, 580; X, 79). Igualmente atestado pelos historiadores, o sentido do verbo se prestou em geral a desenvolvimentos bastante diversos, seja em expressões particulares tais como ἄγειν εἰς δίκην, “perseguir”, “processar diante dos tribunais”, seja em sentidos totalmente diferentes, tais como, ἄγειν ἑορτήν, “celebrar uma festa”; em expressões figuradas como ἄγειν βίον, “passar a vida”; e ainda, ἡσυχίαν ἄγειν, “se manter ou estar tranquilo”.

O imperativo ἄγε, ἄγετε, é atestado sobretudo no contexto militar: “vá”, “vamos”, “avante”. A forma nominal ἄγός, “chefe”, é empregada, por Homero, a propósito de certos heróis. Quanto aos termos στραταγός e στρατηγός, é provável que estejam relacionados a ἄγός, embora uma influência de ἡγεομαι não esteja excluída.

Ἄγων e ἄγωνος designam o resultado de um ἄγειν, significando “assembléia”, “reunião”, “agrupamento”. Em Homero, é usado também para a assembléia dos deuses (e.g. *Iliada*, VII, 298), onde o poeta se refere à reunião das estátuas dos deuses da cidade, o que se chamará, mais tarde, ἄγωνιοι θεοί. Mas o sentido mais frequente, em Homero, e, que, mais tarde, se tornará usual, é o de “assembléia para os jogos” e, por extensão, “combate e “processo”.

Toda uma família de palavras é derivada de ἄγων: “jogo, “luta”; ἄγωνίζω, “procurar ganhar nos jogos”, “combater”. A palavra é empregada em um sentido geral e, notadamente, a propósito de um “processo”; de onde derivam ἄγωνισις, ἄγωνισμα, ἄγωνιστής, “que concorre nos jogos”, “defensor público” ou “advogado”, “ator” (ἄκτωρ) ou “chefe”. E ainda, ἄγωγός, “que conduz”, ἄγωγή, “conduzido”, παιδαγωγός, “que conduz as crianças” ou “preceptor de crianças”, e δημαγωγός, “que conduz ou governa o povo”, “orador chefe de partido popular”, “que adula o povo” (e.g. Aristóteles. *Pol.* 5, 11, 12), todos relacionados ao verbo ἄγω.

⁸ Homero. *Iliada*, Canto XXIII, onde o contexto é dado pela celebração dos jogos fúnebres em honra a Pátroclo.

⁹ Homero. *Odisséia*, Canto VIII (vv. 100-240), onde Odisseu, como hóspede na corte dos Feácios, é desafiado a mostrar suas habilidades na prova de lançamento de disco.

¹⁰ Cf. Michel Foucault. *A Verdade e as Formas Jurídicas*. Conferências na PUC-Rio, 1973. Trad. Roberto Machado e Eduardo Jardim Morais. Ed. Nau. Rio de Janeiro, 2001.

constituição do espírito grego como o “fundamento eterno da vida da cidade helênica”, em um pequeno ensaio intitulado “A Disputa de Homero”.¹¹

Na linguagem, o *agon* vai transparecer, nos séculos VI e V, nos discursos jurídicos, no exercício da dialética e da filosofia, nas disputas argumentativas e erísticas entre os sofistas, na composição dos historiadores (Heródoto e Tucídides), na comédia e na tragédia. Mais do que isso, todos esses *logoi* ou formas de discurso estão estruturados sobre o *agon*.

O drama¹² pode ser definido como o acontecimento dessa experiência fundamental do *agon* na linguagem poética, de forma ainda mais substancial que qualquer outra espécie de poesia (épica ou lírica). Sua estrutura está inteiramente assentada sobre o discurso direto, mas sua mais ampla realização como *poiesis* só pode se dar sobre a multidimensionalidade do palco, por meio da figura do ator (ἀγωνιστής). O drama afirma-se como a linguagem poética do *agon* por excelência; ele culmina com o acontecimento teatral em si mesmo, no espaço aberto do teatro (θεάτρον), enquanto lugar para se ver o ritual agonístico.¹³ Os concursos dramáticos, em honra ao deus Dioniso, instituídos por Pisístrato, em torno de 534 a.C., e realizados para eleger as peças a serem apresentadas a cada ano, em Atenas, são também um exemplo significativo desse espírito do *agon* no campo das “artes”.¹⁴

¹¹ Friedrich Nietzsche. *Cinco Prefácios para Cinco Livros não escritos*. Ed. Sete Letras. Rio de Janeiro, 1996. p.73 a 86.

¹² O termo grego *drama* (δρᾶμα) designa, de modo geral, “ação”, no sentido de “afazer”, “dever” ou “obrigação”, e, ainda, a realização de sacrifícios e rituais. Seu uso mais específico refere-se à ação no teatro, “peça de teatro”, o “drama”, a “tragédia”. Em sentido figurativo, pode designar um “jogo teatral”. O verbo relacionado ao termo é δράω e significa “agir”, por oposição a πάσχω, “sofrer”. Na *Poética* de Aristóteles, o termo é empregado como correlato a ποιῆιν, “produzir”, “fazer”, sendo também afirmado como o equivalente dórico do ático πράττειν. O interessante é que o termo aponta para uma ênfase na responsabilidade do agente sobre sua ação. Cf. Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Op. Cit. e tb. Anatole Bailly, *Le Grand Bailly, Dictionnaire Grec-Français*. Op. Cit.

¹³ Não é por acaso que chamamos o primeiro ator de “protagonista”, *protos agonistes* (πρωταγωνιστής), o primeiro “agonista”, lutador, atleta, aquele que combate na primeira fileira, ator que faz o personagem principal em uma peça teatral, aquele que fala em público, assim como, ἀγωνιστικός, é o que concerne à luta, que convém à luta. Cf. Anatole Bailly, *Le Grand Bailly, Dictionnaire Grec-Français*. Op. Cit. Cf. tb. Dicionário Antônio Houaiss da Língua portuguesa. Op. Cit.

¹⁴ É claro que o tratamento que distingue um “campo das artes” (que envolve sobretudo a arquitetura, a escultura, a pintura, a música e a poesia), no qual está inserido o drama, decorre de nosso olhar em retrospectiva, uma vez que os gregos não faziam esse tipo de recorte, sendo toda e qualquer produção, indistintamente, *poiesis*, ainda que o produto final fosse um navio, uma casa ou o que reconhecemos como “obra de arte”. Da mesma forma que as diversas *tekhnai*, são

Pode-se dizer que os poetas dramáticos são, por excelência, os poetas do *agon*. Mas se o *agon* caracteriza também, conforme se afirmou anteriormente, outras formas de discurso, e está presente ainda em outras formas literárias, é preciso indagar, antes de tudo, acerca da singularidade que ele apresenta na forma dramática da poesia e, sobretudo, na tragédia.¹⁵ Para além das inúmeras ocorrências do termo *agon* na tragédia, designando, não apenas a “luta” ou “disputa judiciária”, mas também a “luta” ou “combate”¹⁶, no sentido físico; e ainda, o sentido mais propriamente trágico de “luta pela vida”¹⁷, ele pode ser afirmado como o próprio fundamento da tragédia.

O rigoroso estudo de Jacqueline Duchemin nos permite reconhecer o *agon* na estrutura linguística de todas as principais formas literárias produzidas em torno do século V a.C.. No entanto, no que se refere à tragédia, esse mesmo viés da pesquisa linguística, que considera acima de tudo a métrica e a estrutura formal, permite à autora francesa afirmar que o *agon* não está presente nas peças que possuímos de Ésquilo, por exemplo, senão em germe.¹⁸

O pensamento acerca do *agon* que se quer produzir aqui nada tem em comum com um estudo formal da linguagem e da métrica na literatura trágica. Ao reconhecer na tragédia esse traço essencial, o que se descobre, para além da estrutura formal de linguagem, é a própria *substância* da tragédia, para usar a expressão de A. C. Bradley¹⁹; aquilo que mais primordialmente constitui o seu ser, aquilo que, para além do que o desenho estrutural da linguagem do poema nos permite ver, salta como matéria prima, ao nos aproximarmos do texto como

também, indistintamente, artes e envolvem um certo tipo de conhecimento. No entanto, é possível reconhecer, entre os gregos antigos, uma tendência a atribuir maior valor a tudo que envolve palavra, discurso, narrativa, *logos*, em seu sentido *lato*.

¹⁵ Conforme já foi afirmado, o *agon* no drama só se completa plenamente quando transposto para o espaço aberto do teatro: a cena. No entanto, esse é um fenômeno inteiramente perdido para nós, salvo pelas indicações arquitetônicas das ruínas dos antigos teatros gregos, bem como de alguns poucos registros que permitem entrever alguns de seus aspectos, tais como o uso da máscara, por exemplo. De modo que aqui interessa pensar, sobretudo, o texto poético, como um documento que generosamente se oferece ao pensamento.

¹⁶ Ver, por exemplo, respectivamente, Ésquilo, *Eumênides* (vv. 677, 744); Sófocles, *Traquínias* (vv. 20 e 159).

¹⁷ Cf. Eurípides, *Orestes* (v. 837).

¹⁸ Jacqueline Duchemin. *L'agon dans la tragédie grecque. Op. Cit.* p. 46 a 55.

¹⁹ A. C. Bradley. *A Tragédia Shakespeariana*. Ed. Martins Fontes. SP, São Paulo. 2009. p. 3.

testemunho vital do espírito trágico em tempos pré-socráticos. A tragédia está, portanto, essencialmente situada sobre o *agon*, mesmo que nem sempre isso se faça transparecer em sua estrutura métrica e linguística. E se, enquanto esquema linguístico, o *agon* está ausente dos versos de Ésquilo, por exemplo, ele se evidencia, contudo, inquestionavelmente, na matéria mesma do drama, por meio da qual, não apenas Ésquilo, mas os tragediógrafos, de modo geral, compõem suas obras.

Se o que define a tragédia, pensada aristotelicamente, não é a forma métrica, uma vez que, de acordo com o autor da *Poética*, a transposição da história das guerras persas em versos não faria de Heródoto um poeta, então, da mesma forma, não se pode esperar reduzir a presença do *agon* em uma peça ou obra dramática à estrutura linguística por meio da qual os teóricos das letras conseguem reconhecê-lo. O que está em jogo é certamente algo para além da forma e que reside na própria matéria que alimenta e sustenta a composição da *mimesis* poética trágica.²⁰ Se não fosse assim, não se conseguiria distinguir os discursos jurídicos das disputas sofisticas, da dialética filosófica, ou mesmo da comédia e da tragédia, senão pelo fato de serem, uns, em verso e, outros, não. É certo que a simples presença ou ausência de elementos linguísticos do *agon* não é suficiente para estabelecer a qualidade particular e própria a cada uma dessas formas literárias. O que se quer pensar é acima de tudo a singularidade com a qual a tragédia trabalha a sua matéria. É isso que vai permitir diferenciá-la dos outros *logoi* e pensar o modo especial como apresenta o *agon*.

Para além da estrutura simétrica de dois discursos contrários, que podem ser intercalados por uma disputa acirrada, composta de curtas e incisivas afirmações — definição geral e literária do *agon*²¹ —, a tragédia apresenta o acontecimento de uma violenta interrupção do *agon* próprio à unidade e harmonia do cosmos. A desmedida que advém do trágico se dá por meio do antagonismo entre ordens

²⁰ Aristóteles. *Poética*. IX, (1451a, 36 – 1451b, 5).

²¹ Jacqueline Duchemin afirma que as cenas de *agon* podem ser reconhecidas na tragédia por meio de sua estrutura antitética e pelo fato de serem compostas por dois discursos simétricos das partes em conflito, seguidos da chamada "esticomítia" — um confronto que se desenvolve por meio de réplicas curtas e alternadas, onde é dito um verso de cada vez pelos personagens envolvidos no *agon*. Nas palavras da autora: "para merecer o nome de *ἀγών* uma cena deverá responder simultaneamente a certas exigências de fundo e preencher certas condições de forma. (...) Grande será, com efeito, a dificuldade para determinar, diante de uma cena, se é ou não o caso de considerá-la uma cena de *ἀγών*". *L'agon dans la tragédie grecque. Op. Cit.* p. 39 a 41.

cosmológicas conflitantes, são mundos diversos que se põem em combate; um mundo estabelecido tradicionalmente é tomado de assalto diante da exigência de transformação e mudança em sua ordem. Bem mais do que a estruturação formal alcançada por meio da linguagem, que pode ou não seguir determinadas regras, o que faz o poeta trágico é expor o choque entre ordenações de vida e de mundo em conflito, assim como a necessidade de seu enfrentamento. Ele apresenta a ruptura na harmônica disposição do *agon* entre os diversos domínios da vida, por meio de um confronto entre a tradição e a transformação, entre convenções, leis, costumes e rituais. Poeticamente, é o mundo que se põe em questão por meio do *agon* trágico. Mas a tragédia expõe ao mesmo tempo o caráter inexorável desse tipo de combate. Ele é de ordem inevitável e irrompe toda vez que o mundo se faz revolução.

O que se quer portanto é ir além dos aspectos linguísticos formais que, em tese, assegurariam a presença do *agon* na tragédia, e avançar em direção à *substância* mesma dessa poética afirmada como *agon*, e, conseqüentemente, reconhecer que não poderia haver tragédia sem ele. O que se quer é, sobretudo, pensar a tragédia tendo como foco o que subjaz à essência dos discursos que compõem o confronto ou *agon* em andamento no poema; que ordem eles defendem ou não.

No caso de *Ésquilo*, por exemplo, mesmo que a estrutura formal da linguagem — se são levadas em conta as regras linguísticas que os versos trágicos devem seguir para configurar o *agon* — não atenda ao modelo reconhecido pelas interpretações literárias e técnicas do *agon*²², nada impede a afirmação de que o combate entre ordens amplas da existência se oferece abertamente ao domínio da contemplação. Na *Orestéia*, por exemplo, a disputa entre uma ordem arcaica, que defende a justiça do *genos*, cuja lei é imemorial e não escrita, e uma nova ordem instaurada pela prática jurídica própria à justiça da *polis*, é a matéria sobre a qual

²² Uma vez que meu estudo não trata do *agon* em seu aspecto linguístico, me apoiei nas indicações fornecidas por Jacqueline Duchemin acerca das teorias literárias desenvolvidas sobre o *agon*. No que se refere ao *agon* fora da tragédia, M.L. Bodin possui um artigo, intitulado *Diodote contre Cléon*, que trata do *agon* em Tucídides; M. P. Mazon, para o *agon* em Aristófanes, em seus *Essai sur la composition des comédies d'Aristophane*, além de obras tais como *Der Grieschischen Tragodien* de G. Welcker; *Eurípides restitutus*, de J. A. Hartung e ainda G. Hermann, que catalogam as cenas de *agon* nas tragédias. Para o estudo técnico do *agon* na tragédia, O. Navarre e seu *Essai sur la rhétorique grecque avant Aristote*, foi a referência citada pela autora francesa, além de Jacqueline de Romilly, em sua *Histoire et Raison chez Thucydide*. A referência mais recente, citada pela autora, que reitera a dificuldade de encontrar uma bibliografia sistemática acerca do *agon* na tragédia, é de 1960, *Der Epirrhematische Agon bei Aristophane*, de T. Gelzer.

se pode pensar mais amplamente o *agon* entre ordens cósmicas ou mundos diversos, e ele subjaz à obra na sua totalidade, não se restringindo a apenas uma ou outra cena.

É possível que a aproximação formal que alimenta as teorias da linguagem seja uma via interessante para distinguir determinadas formas de discurso tais como as disputas sofisticadas, que, por seu caráter puramente erístico, não visavam defender nenhum aspecto essencial de nada. Também os discursos de defesa e acusação, no domínio da justiça, podem ser analisados em termos linguísticos formais, mas, quando se trata da poética trágica, algo de ordem mais ampla entra em jogo e irrompe de modo a captar o nosso pensamento. Na tragédia, não se trata meramente da disputa argumentativa, da réplica ou da tréplica, ainda que isso possa estar presente, em última instância, como recurso formal da linguagem a serviço do drama. Além do que, a tragédia não poderia vir a expressar linguisticamente com maestria aquilo que não a sustentasse em seu ser próprio de poesia trágica. Se essa *expertise* da linguagem foi se desenvolvendo cada vez mais amplamente, não pode haver dúvida de que tudo isso estava fortemente impulsionado pela matéria mesma do drama, e, que, por meio do desenvolvimento do espírito do *agon* na prática das discussões e debates próprios à época, vai descobrindo uma linguagem cada vez mais capaz de expressar essa necessidade.

Giorgio Colli faz uma distinção entre dialética e retórica, reconhecendo, nesta última, uma transformação da linguagem dialética originária. Para o autor italiano, Górgias foi o campeão da dialética, mas foi, ao mesmo tempo, um dos grandes fundadores e artesãos da arte retórica. O que espanta na retórica, afirma Colli, é a ausência, por menor que seja, de um fundo religioso: o niilismo de Górgias é drasticamente declarado.²³ Duchemin menciona também uma decadência do sentido originário da dialética, sofrida com os sofistas, e o caráter erístico que ela assume com o tipo de debate por eles promovido — a capacidade de se utilizar um discurso, contra ou a favor, no intuito, puramente, de vencer a disputa, amplamente criticada por Platão.

²³ O autor italiano refaz a argumentação de Górgias, conservada por Sextus Empiricus, no conjunto de fragmentos intitulado *Do não-ser ou da natureza*, de acordo com o qual são sustentadas três posições fundamentais: “Primeiramente e, para começar, que nada existe; em segundo lugar, mesmo se existe algo, o homem não pode apreendê-lo; em terceiro lugar, mesmo que se possa apreendê-lo, não se pode formulá-lo e nem explicá-lo aos outros”. Cf. Giorgio Colli. *La Naissance de la Philosophie*. Éditions de l’Éclat. Paris-Tel-Aviv. 2004. p. 91, 92. Para o texto de Górgias, Cf. tb. *Les Présocratiques*. Édition établie par Jean-Paul Dumont. Bibliothèque de La Pléiade. Éditions Gallimard. Paris, France. 1988. p. 1022.

O que a tragédia apresenta é na verdade uma guerra bem mais profunda, mais essencial, onde o que está em jogo não é nem o ganhar ou perder de uma disputa verbal, nem a própria estrutura linguística por meio da qual se ganha ou se perde. A tragédia nos põe diante do que é da ordem do inexorável, não há relativização possível. Se os historiadores da tragédia afirmam que o *agon* é ricamente representado por essa espécie da poesia dramática, o que se quer afirmar aqui vai ainda além: mais do que transparecer por meio da tragédia, o *agon* a constitui substancialmente em todos os níveis. Ele é a força em jogo na formação do drama enquanto forma narrativa (*logos*) e ele é exposto pela tragédia como matéria temática na medida em que sustenta toda a articulação dialógica da linguagem por meio dos discursos que apresentam o *agon* entre ordens arcaicas e emergentes, em conflito. Em sua forma e em seu conteúdo, sem que se possa separar um do outro, a tragédia é inteiramente perpassada pelo *agon*. Mais do que estrutural ele é vital à sua existência.

De modo que uma abordagem tal como a desenvolvida por Jacqueline Duchemin, que trata indistintamente o *agon* (sempre visto como disputa no plano linguístico e argumentativo), seja na sofística, seja na luta oratória que configura as disputas travadas nos tribunais, seja na tragédia, seja na comédia, a meu ver, negligencia seu traço essencial. Mais do que pura forma narrativa, a tragédia é drama e, como drama, necessita da estreita relação entre ação e palavra. A tragédia é apresentação da ruptura do *agon* harmônico do cosmos (como guerra entre ordenações de mundo diversas em confronto), por meio da ação e da palavra, ainda que, no núcleo trágico, isto é, no centro mesmo do acontecimento trágico, algo de indizível permaneça, ideia essa que será desenvolvida um pouco mais adiante quando for abordada a questão do destino em Édipo.

O tratamento da tragédia de modo puramente formal, ou seja, como mera forma discursiva, a desqualifica no sentido de drama enquanto o acontecer puro do *agon* no espaço do teatro por meio da presença do ator ou *proto-agonista*. Aqui se poderia dizer que também o *agon* jurídico requer para sua ampla realização a atuação dos homens de justiça nos tribunais, mas o que se passa com a tragédia é que o aspecto singular da multidimensionalidade de sua *mimesis* reside na sua capacidade de mover e afetar o espírito dos homens, provocar o *pathos*, mais do que simplesmente persuadir pela razão. E ainda que se possa, mais uma vez, contra-argumentar afirmando que também a retórica se move assim, ou seja, por

meio da provocação do *pathos* — e talvez seja possível pensar também na filosofia, que além de originar-se do *pathos*, ainda procura provocá-lo —, o drama, por seu caráter universal, parece lançar-se em uma região diversa. A sua singularidade reside no fato de promover a possibilidade de contemplação da ação e da palavra que só o distanciamento do teatro permite. A ação apresentada no teatro é paradigmática, ao passo que a ação julgada nos tribunais é factual, e o envolvimento dos participantes, que temem as consequências políticas dela decorrentes, torna bastante distinta a sua capacidade de contemplação do *agon*. O teatro é, em poucas palavras, a possibilidade única e singular de contemplação da ação porque o espectador está isento de todo e qualquer envolvimento na ação apresentada.

A ação, por si mesma, é atuada e nunca contemplada. Em termos linguísticos ela pode ser narrada, mas no teatro ela é apresentada e ritualizada por meio da palavra e do gesto, sendo, simultaneamente, oferecida à contemplação. Assim, o teatro é capaz de mover e transformar espíritos. E a força do *agon* trágico consiste em produzir o exercício do pensamento e da reflexão por meio da poesia e da contemplação próprias ao teatro, isto é, por meio do drama e da possibilidade de contemplação da ação que só ele permite.

Assim, o teatro pode promover politicamente o questionamento das ordens em conflito apresentadas e sua consequente discussão pública, mas ele conduz a isso por meio da capacidade própria do mito de provocar o *thauma*, o espanto, o maravilhamento, como experiência única do homem. O *agon* no teatro transcende portanto ao próprio drama e, por que não dizer também, ao próprio teatro, para realizar-se politicamente como transformador da vida.

No que se refere à exigência técnica da construção das cenas de *agon* que forma o olhar dos teóricos literários da tragédia, ao que parece, ela os impediu de ver a força originária com que esse mesmo *agon* se apresenta. E assim pode-se dizer que o *agon* está, sem qualquer possibilidade de refutação, presente já em Ésquilo porque ele é originário do próprio drama. O poeta de Eleusis, fiel ao ser da tragédia, a constrói justamente sobre aquilo que, só posteriormente, a linguagem será capaz de apresentar mais explícita e depuradamente, do ponto de vista formal, em consonância com sua matéria originária. Mas o *agon* não é um acessório linguístico que algumas tragédias possuem e outras não. A tragédia está

calcada sobre ele. Tanto quanto os jogos de uma olimpíada não podem se realizar sem disputa, uma tragédia não pode acontecer sem *agon*.

Ainda que admita que a ideia formal do *agon* seja bastante fugidia, Duchemin está por demais presa a essa circunscrição literária e técnica para reconhecer o *agon* como a matéria que subjaz à tragédia de modo essencial. Tomando como modelo a forma jurídica do *agon* nos debates dos processos da justiça, esse torna-se o viés pelo qual o *agon* é pensado na tragédia e, nesse sentido, meu estudo se distancia inteiramente dos rumos tomados pela pesquisa da autora francesa. A consideração que estou procurando desenvolver aqui não visa como resultado uma classificação das tragédias em mais, ou menos agonísticas, a partir da presença estrutural linguística de cenas que possuem ou não *agon*. Se é possível reconhecer no *agon* o traço constitutivo da tragédia, o que se quer, a partir daí, é pensar o que é apresentado por meio dele.

Duchemin reconhece em Eurípides o mais alto grau de sistematização do *agon* na tragédia, mas, ao mesmo tempo, precisa admitir que foi ele que introduziu em seus dramas uma espécie de *agon* em que o elo com a ação propriamente dita da peça é mais frouxo, por vezes, até mesmo, inexistente.²⁴ Se, em Sófocles, o *agon* no debate era parte essencial do drama, em Eurípides ressoa fortemente a influência da sofística fazendo descolar da matéria constitutiva do drama uma disputa verbal, argumentativa e formal ou, por que não dizer, uma *erística*. Ao que parece, nesse momento, a palavra trágica, originariamente indissociável da ação, sob a influência do relativismo dos debates esvaziados de compromisso com a defesa da verdade (ainda que na tragédia o critério de verdade seja poético) e esvaziados também do sentido originário do sagrado, começa a sofrer uma transformação. Palavra e ação, tomadas no sentido geral da noção de *mythos*, na tragédia, a ser abordada mais adiante, começam a dissociar-se, deixando, a palavra, pouco a pouco, de evocar a verdade. Na tragédia de Ésquilo, por exemplo, dizer é já o acontecimento do que se diz. Por isso mesmo, certas palavras não podem ser pronunciadas. É o próprio Aristóteles, na *Poética*,

²⁴ Jacqueline Duchemin. *L'agon dans la tragédie grecque. Op. Cit.* p. 236.

quem chama a atenção para o gradual esvaziamento da palavra na tragédia, tomando como exemplo a composição dos Coros.²⁵

É posição corrente e, não apenas para Duchemin, que o ensinamento de um Protágoras, por exemplo — a capacidade de sustentar igualmente prós e contras sobre qualquer tema —, contribuiu com grande força para fornecer ao pensamento grego a moldura que o desenha, como jogo de oposições ou posições contrárias. A partir do modelo tomado dos debates judiciais, aos quais deve a nitidez de sua forma literária, pode-se dizer que o *agon*, calcado no equilíbrio de forças entre posições adversas, desenvolveu-se, no âmbito do drama, enriquecendo-se da experiência das lutas erísticas, de cuja agilidade seus diálogos são tributários. Mas afirmar como correlação direta e inquestionável que a tragédia é produto resultante da influência dos sofistas é algo bastante arriscado e mesmo precipitado. Da mesma forma, negar que tenha havido uma influência também constitui uma atitude imprudente.²⁶ É indiscutível que Eurípides sofreu grande influência dos sofistas, mas até que ponto eles influenciaram real, profunda e verdadeiramente Ésquilo, talvez seja algo bem mais difícil de afirmar. No caso de Sófocles, soa inverossímil pensar que ele não tenha sido influenciado sobretudo pelo próprio Ésquilo, bem como por outros poetas trágicos, desconhecidos para nós. Esse espírito do debate e do amor à palavra se estendeu a todos os campos na Grécia antiga, influenciando também os sofistas. E, no entanto, o que estes

²⁵ Aristóteles. *Poética*, XVIII (1456a 25 e ss.): "O coro também deve ser considerado como um dos atores: deve fazer parte do todo, e da ação, à maneira de Sófocles, e não à de Eurípides. Na maioria dos poetas, contudo, os corais tão pouco pertencem à tragédia em que se encontram, como a qualquer outra, e por isso, desde o exemplo de Agatão, é costume cantar interlúdios nas tragédias. Mas que diferença haverá entre cantar interlúdios e transpor de uma para outra tragédia recitativos ou episódios inteiros?". Trad. Eudoro de Sousa. Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Portugal, 2003.

²⁶ Jacqueline Duchemin se refere ao estudo de O. Navarre, intitulado *Essais sur la rhétorique grecque avant Aristote*, onde o autor identifica, em Sófocles, inúmeros e característicos exemplos das principais figuras de estilo ao qual o nome de Górgias está associado. Mas isso se dá antes da ida de Górgias para Atenas. E tais figuras são identificadas também em Ésquilo, de modo que, de acordo com Duchemin, é de bom senso notar que, por mais originais que tenham sido os sofistas e sua obra, eles não podem contudo ser considerados os criadores e inventores de tudo o que eles mesmos ensinavam. Eles encarnam, na compreensão da autora francesa, uma evolução já latente no espírito grego da época, e que bem poderia já ter sido despertada também em Sófocles, por exemplo. Quem poderia afirmar que não teria sido o próprio Sófocles a servir de modelo, já que todos os elementos do *agon* se fazem presentes na sua *mimesis* dramática? A obra de Sófocles nos mostra como o *agon*, por princípio, de natureza dramática, se forma poeticamente. Se ele sofreu influência dos sofistas, sua obra não é contudo uma projeção da obra dos sofistas no domínio do teatro. Cf. Jacqueline Duchemin. *L'agon dans la tragédie grecque*. Op. Cit. p. 237, 238.

fizeram foi, na opinião de muitos, um desvio, quando não uma degeneração, desse mesmo espírito.

Ao que parece, filósofos, sofistas e poetas compreenderam de modo diverso o que significa essa “arte dos prós e dos contras” e a conceberam com forma e caráter divergentes. Pensar a tragédia para além dessa circunscrição formal, em que parece ter degenerado o *agon*, é pensar portanto o *agon* como fundamento do ser de toda poesia trágica, essa forma inaugural do drama, inteiramente estruturada sobre o discurso dialógico puro, ou discurso direto, que não requer a presença de nenhum tipo de narrador ou intermediação linguística, mas, que, ao contrário, se concentra na profunda e indissociável conexão da palavra com a ação por meio da figura do ator ou agente.

O *agon* que sustenta a estrutura da poética trágica, e se desenrola no palco, se estende, por fim, ao público — que, ao que tudo indica, não era, numericamente, nada insignificante naqueles tempos —, na produção de pensamento, ampliação de consciência, promoção de debate e discussão, e, portanto, de *agon*, em profunda sintonia com o que define e direciona o espírito grego do século V a.C.. Nas palavras de Nietzsche: “O mais nobre pensamento formador helênico, a disputa”.²⁷

Se, conforme notou Elton Barker, o recorte da *Iliada* é bastante significativo, no que se refere ao *agon*, uma vez que o poema começa com a dissensão entre Aquiles e Agamêmnon e termina com uma assembléia, isto é, a reunião para a celebração dos jogos fúnebres, em honra de Pátroclo, instituindo aí o *agon* em seu sentido mais “pacífico” e “cooperativo”²⁸, a tragédia, por sua vez, configura a realização do *agon* em seu estado poético mais radical, porque trata em larga escala da questão do incontestável e de como essa tradição do incontestável, seja no domínio religioso, seja no domínio político, passa a ter que lidar com a dissensão. Mais do que isso, a dissensão torna-se parte indispensável do exercício político²⁹, e a sociedade democrática vai fornecer a moldura dentro da qual se

²⁷ Friedrich Nietzsche. “A Disputa de Homero”, In: *Cinco Prefácios para Cinco Livros não escritos. Op. Cit.* p. 86.

²⁸ Cf. Elton Barker. *Entering the Agon. Dissent and Authority in Homer, Historiography and Tragedy*. Oxford University Press. USA, New York. 2009. p. 40 a 88.

²⁹ Nesse sentido, as falas de Creonte, no *Édipo Rei*, de Sófocles (v. 561: “a mim recorrem se de ti precisam.”); e, de Hemon, na *Antígona*, também de Sófocles (vv. 688-690: “É meu papel notar o que se diz e o que se faz, as críticas contrárias a ti. O teu olhar oprime a massa...”), constituem

deve legitimizar a dissensão por meio dos instrumentos da prática do debate. Barker reconhece inclusive no fato de a tragédia apresentar múltiplas vozes, e não apenas a voz do narrador (que assume a voz do herói, bem como a de todos os outros personagens), uma libertação da autoridade centralizadora por ele representada. Esse é mais um aspecto essencial do drama: para Barker não passa despercebido que a tragédia dá voz, para além da figura do herói, às mulheres, escravos e bárbaros.³⁰

Pode-se citar ainda o pensador português Eudoro de Sousa, que, ao resgatar a noção de “contradição implícita na lenda heróica” de Untersteiner³¹, afirma que essa contradição se explica no trânsito da *religiosidade tradicional* para a *eticidade política*. Assim, um dos aspectos gerais do *agon* trágico, uma das formas amplas de se pensar a ruptura ou fissura trágica que ocorre em meio ao *agon* travado pela oposição de ordens de mundo em confronto, está no enfrentamento que a tradição religiosa, com suas práticas rituais, suas leis não escritas, seu caráter imemorial, precisa realizar frente à nova ordem emergente da *polis*; fruto do exercício de um pensamento político, de uma indagação acerca das múltiplas formas de Constituição e governo, suas qualidades e defeitos, suas vantagens e desvantagens para a prática da política entre os homens.

Eudoro de Sousa conclui afirmando que, quando aparentemente insolúvel do ponto de vista da *polis*, essa contradição resvala para o plano da *physis* (que faz imperar a destruição sobre todas as coisas), ela gera inevitavelmente a tragédia.³² O *agon* apresentado pela poesia trágica pode ser pensado portanto também como um confronto entre *polis* e *physis*, onde a harmonia no jogo de oposições se rompe justamente porque o equilíbrio decorrente da assimilação entre ordens antinômicas, que deveria ocorrer no interior da *polis*, não se realiza. Quando não há assimilação, por exemplo, da ordem religiosa tradicional por parte da ética que

apenas alguns dos significativos exemplos da afirmação trágica do valor da dissensão no exercício político da *polis*.

³⁰ Elton Barker. *Entering the Agon. Dissent and Authority in Homer, Historiography and Tragedy*. Op. Cit. p. 271, 272.

³¹ Mario Untersteiner. *Le origini della tragédia e del tragico*. Milão. 1942 (2ª ed. aument. [Einaudi, Saggi], 1955), *Apud*. Eudoro de Sousa. “A Essência da Tragédia”. Cap. III. In: “Introdução” à *Poética* de Aristóteles. Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Op. Cit. p. 96.

³² Eudoro de Sousa. *Ibid.* p. 96. Cf. tb. a esse respeito, Eudoro de Sousa, “As Núpcias do Céu e da Terra”, In: *Origem da Poesia e da Mitologia e outros ensaios dispersos*. Ed. Imprensa Nacional Casa da Moeda. Lisboa, Portugal. 2000. p. 55 a 65.

se desenvolve na *polis*, a tragédia ocorre como ruptura da harmonia no *agon* dos contrários que constitui a totalidade do cosmos, aqui pensado em suas forças éticas, políticas, naturais, religiosas e sagradas. Essa desarmonia entre o que é do domínio da *physis* (e tudo que ela circunscreve: laços de sangue, família, nascimento e morte) e o que é do domínio da *polis* (o domínio dos negócios públicos, da política e do exercício da ética, da prática da justiça e da lei dos homens), essa ruptura no equilíbrio por meio do qual essas ordens deveriam se opor, equitativamente, produzirá o acontecimento trágico.

A tragédia ocorre portanto quando não há assimilação de uma ordem pela outra. E assimilação aqui significa dizer que uma deve reconhecer e ceder lugar à outra, harmônica e equilibradamente, em turnos de alternância ou na simultaneidade dos contrários, em face uns dos outros, de modo a constituir um verdadeiro *agon*, e não uma relação de domínio ou predomínio de uma ordem ou poder em detrimento do outro.

O *Édipo Rei*, de Sófocles, e também a *Antígona*, figuram, nesse sentido, como exemplos eloquentes do *agon* entre *polis* e *physis*. E aqui é importante a compreensão de que a ordem do *genos* não constitui um correlato para a *physis*, que é sempre mais ampla e engloba a própria ordem do *genos* como um aspecto da lei natural. O confronto se dá, contudo, entre duas ordens políticas distintas, a nova ordem democrática, que prioriza a organização política da cidade, tornando público o que antes era de ordem privada, e a ordem arcaica tradicional, que se encontrava atrelada à ordem natural do *genos*, priorizando os laços de sangue. Assim há uma passagem da forma como a justiça era exercida em tempos arcaicos para a nova ordem pública da justiça exercida nos tribunais.

No caso da *Antígona* de Sófocles, mais especificamente, a necessidade de assimilação que a nova ordem democrática precisa reconhecer, no que se refere às práticas e rituais milenares, aponta para o aspecto sagrado dos ritos fúnebres. Se o filho de Édipo não merecia honrarias, por ser considerado um traidor da *polis*, tão pouco seu corpo poderia permanecer insepulto, sob pena de grave ofensa à ordem sagrada dos deuses. Um corpo não pode permanecer insepulto, ele deve ser reintegrado à terra – e, nesse sentido, a ordem política arcaica e o domínio do sagrado estão absolutamente ligados enquanto domínios vitais da existência humana — e a ordem democrática emergente vai ter que assimilar esse princípio sagrado. Assim, se a democracia supera, em termos políticos, o caráter totalitário

das formas arcaicas de exercício do poder, ela deve contudo assimilar o aspecto sagrado que possuíam, por tradição. É isso o que mostra a tragédia, essa exigência de assimilação, por parte da nova ordem, de aspectos essenciais da ordem tradicional que mesclava a ordem política à natureza e ao domínio do sagrado. A abordagem política do *agon* na tragédia e seu confronto com a lei natural do *genos*, enquanto um aspecto da lei da *physis*, será tratada mais adiante, no subcapítulo intitulado *Agon e política na tragédia*.

2.1.

O sentido de cosmos no pensamento pré-socrático

Quando Tales diz: “Tudo é água” – o homem sai do apalpar vermiforme e do rastejar das ciências particulares, pressente a solução última das coisas e, graças a este pressentimento, supera a timidez vulgar dos graus inferiores do conhecimento. O filósofo tenta deixar ressoar em si a sinfonia do mundo...

(Friedrich Nietzsche. *A Filosofia na Idade Trágica dos gregos*)

Para que se possa pensar o *agon* na tragédia será preciso trazer para a discussão justamente aquilo que se afirma como matéria desse *agon*. Uma maior compreensão do alcance do *agon* na tragédia torna imprescindível pensar o sentido de cosmos entre os antigos, pois o que se apresenta como *agon* trágico é justamente o contraste dessa unidade harmônica das forças em combate na totalidade de tudo o que há — cosmos — com a sua ruptura ou fissura por meio do acontecimento trágico.

A mais ampla noção desenvolvida pelo pensamento pré-socrático, a noção grega de cosmos (κόσμος) compreende a totalidade de tudo o que existe, mas seu estudo, em meio aos fragmentos dos primeiros pensadores pré-socráticos, apresenta, já de saída, um problema: não há prova direta de que o termo tenha sido empregado entre os primeiros milésios, e no entanto, é deles que nos vem a noção.

Resgatando os fragmentos dos primeiros pensadores de Mileto, o que se observa é que a sua ocorrência no único fragmento subsistente de Anaxímenes, preservado por Écio, não constitui, muito provavelmente, uma citação direta, e o termo bem pode ter sido introduzido posteriormente pelo filósofo peripatético.

Anaxímenes de Mileto, filho de Eurítrato, declarou que o ar é o princípio das coisas que existem; pois é dele que provêm todas as coisas e é nele que de novo se dissolvem. Tal como a nossa alma, continua ele, que é ar, nos mantém unidos e

nos governa, assim também o vento [ou sopro] e o ar cercam o mundo inteiro (ὅλον τὸν κόσμον πνεῦμα καὶ ἀήρ περιέχει).³³

As últimas páginas da obra do comentador americano Charles Kahn sobre Anaximandro e a cosmologia grega³⁴ foram reservadas para tratar do uso do termo *cosmos* entre os primeiros filósofos, e a sua tese visa garantir a originalidade da tradição milésia na concepção do que compreendemos por *totalidade ordenada do mundo* ou *cosmos*. O raciocínio desenvolvido pelo filósofo americano para fazer essa conexão se concentra na constatação de que a palavra é invariavelmente usada por autores posteriores para denotar a *visão orgânica do mundo natural*, cujas primeiras especulações podemos traçar, em retrospectiva, e atribuir justamente aos milésios, sobretudo, ao fragmento subsistente de Anaximandro, cuja fonte é a *Física* de Simplicio, neoplatonista do séc. VI d.C.

... Princípio dos seres... ele disse (que era) o ilimitado... Pois donde a geração é para os seres, é para onde também a corrupção se gera segundo o necessário; pois concedem eles mesmos justiça e deferência uns aos outros pela injustiça, segundo a ordenação do tempo.³⁵

³³ Anaximenes, Fr. DK 13 B2, extraído de Écio, um compilador, provavelmente do século II d.C. In: Kirk, G. S.; Raven, J. & Schofield, M. *Os Filósofos Pré-socráticos*. Ed. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, Portugal, 1994. p. 161.

No grego, extraído da mesma edição:

Ἀναξίμενης Εὐρυστράτου Μιλήσιος ἀρχὴν τῶν ὄντων ἀέρα ἀπεφάνετο· ἐκ γὰρ τούτου πάντα γίνεσθαι καὶ εἰς αὐτὸν πάλιν ἀναλύεσθαι.

οἶον ἢ ψυχὴ, φησὶν, ἢ ἡμετέρα ἀήρ συγκρατεῖ ἡμᾶς, καὶ ὅλον τὸν κόσμον πνεῦμα καὶ ἀήρ περιέχει.

³⁴ Charles H. Kahn. *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology*. Columbia University Press. New York. 1960. Reprinted by Hackett Publishing Company, Inc. 1994. p. 219 a 230.

³⁵ Anaximandro (Fr. 110), extraído da *Física* de Simplicio (24, 13). In: *Pré-socráticos. Fragmentos, Doxografia e Comentários*. Trad. Prof. José Cavalcante de Souza e outros. Col. *Os Pensadores*. Ed. Nova Cultural. SP, São Paulo, 2000. Cp. G. S. Kirk; J. Raven & M. Schofield. *Os Filósofos Pré-socráticos*. Op. Cit. p. 117:

“... uma outra natureza *apeiron*, de que provêm todos os céus e mundos neles contidos. E a fonte da geração das coisas que existem é aquela em que a destruição também se verifica 'segundo a necessidade; pois pagam castigo e retribuição umas às outras, pela sua injustiça, de acordo com o decreto do Tempo', sendo assim que ele se exprime em termos assaz poéticos”.

Cp. a tradução para o português, a partir da versão de língua inglesa de John Burnet, em *A Aurora da Filosofia Grega*. Op. Cit. p. 66.

“E naquilo a partir do que as coisas são geradas elas também serão destruídas, ‘como é necessário, pois dão reparação e satisfação umas às outras, por sua injustiça, de acordo com a ordem do tempo’”.

Na tradução para o italiano da reunião dos fragmentos feita por Hermann Diels e Walter Krank, In: *I Presocratici Testimonianze e Frammenti*. Op. Cit. Vol. I, p. 106, 107, encontramos: “Anassimandro... ha detto che principio ed elemento degli esseri è l'infinito... da dove infatti gli esseri hanno l'origine, ivi hanno anche la distruzione secondo necessità; poiché essi pagano l'uno all'altro la pena e l'espiazione dell'ingiustizia secondo l'ordine del tempo.”

No grego, extraído do estabelecimento de texto usado por Kirk e Raven, na obra supracitada:

O termo designa portanto, nos autores posteriores, aquilo a que os milésios se referiam, embora não possamos encontrá-lo nos fragmentos que possuímos, se nos resignamos à consideração do fragmento de Anaxímenes como uma citação indireta. De modo que, conforme afirma Kahn, fica difícil imaginar que os milésios tenham desenvolvido a ideia de cosmos sem usar a palavra, e mais difícil ainda seria imaginar que Heráclito, Parmênides, Empédocles, Anaxágoras, e todos os outros tenham recebido essa terminologia de alguma outra fonte. Não há também, segundo Kahn, nenhuma razão para supor que a noção de cosmos tenha tido anteriormente outro nome.

O fato é que o sentido filosófico do termo pode ser atestado nos autores de tradição milésia. Conforme sintetizou Werner Jaeger, em sua *Paidéia*, o que podemos reconhecer em Anaximandro, ainda que o termo não esteja lá, é a própria “descoberta do cosmos”.³⁶

De acordo com Diógenes Laércio, Pitágoras (570-495 a.C.) teria sido o primeiro a empregar o termo cosmos.³⁷ Kahn contesta o valor histórico dessa afirmação, mas considera bastante provável que Pitágoras e seus associados, como herdeiros dos milésios, também tivessem feito uso do termo, que aparece, por exemplo, com frequência, nos fragmentos atribuídos a Filolau de Crotona, filósofo pitagórico do século V a.C.

Se a primazia no uso do termo cosmos, no sentido de *Mundo*, permanece um enigma dificilmente decifrável, o pensamento que se quer desenvolver aqui vai, no entanto, em outra direção. De fato, impressiona a amplitude de sentidos que se pode reconhecer em seu emprego, seja entre os antigos poetas ou entre os primeiros pensadores pré-socráticos, e ainda nos tragediógrafos³⁸, onde a gama de

ἐξ ὧν δὴ ἡ γένεσις ἐστι τοῖς οὖσι, καὶ τὴν φθορὰν εἰς ταῦτα γίνεσθαι κατὰ τὸ χρεῶν· διδόναι γὰρ αὐτὰ δίκην καὶ τίσιν ἀλλήλοις τῆς ἀδικίας κατὰ τὴν τοῦ χρόνου τάξιν’.

³⁶ Werner Jaeger. *Paidéia. A formação do homem grego*. Ed. Martins Fontes. SP, São Paulo, 1995. p. 202.

³⁷ “Pitágoras foi o primeiro a chamar o céu de Cosmos e a dizer que a terra é esférica (de acordo com Teofrastos, o primeiro teria sido Parmênides; segundo Zênon, foi Hesíodos)”. Cf. Diógenes Laércio. *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*. Trad. Mário da Gama Kury. Ed. UNB. Brasília, 1977. p. 239.

³⁸ Cf. Sófocles, *Ájax* (v. 293-294), no qual a mulher de Ájax, ao relatar para o Coro o mal que se abateu sobre o herói, relembra que ele havia proferido esse conhecido provérbio: “O ornato das mulheres é o silêncio”, no grego, extraído de *perseus.tufts.edu*: ὁ δ’ εἶπε πρὸς με βαί’, ἀεὶ δ’ ὑμνούμενα: γύναι, γυναιξὶ κόσμον ἢ σιγὴ φέρει.; (v. 1103), quando Teucro, irmão de Ájax, repreende Menelau com as seguintes palavras: “Tu vieste para aqui na qualidade de rei de Esparta,

significados do termo estende-se da “capacidade de denotar um arranjo concreto de beleza ou utilidade” até “a mais abstrata ideia de ‘ordem’ moral ou social.”³⁹ Contudo, para além da abrangência semântica do termo, em seus múltiplos usos, interessa perceber que é com os pensadores pré-socráticos que ele assume um caráter único e original, ao possibilitar a reunião em um único conceito da *totalidade de tudo o que existe* e, simultaneamente, da *ordem subjacente*, à qual tudo isso está sujeito, em uma unidade indissolúvel. E foi dos primeiros pensadores pré-socráticos que todos os autores posteriores herdaram essa noção.

Acima de tudo, o que é preciso compreender é que o sentido que o termo vai ganhar com os pensadores pré-socráticos difere em muito do uso corrente que dele se fazia até então. Em Homero, por exemplo, o termo aparece constantemente e, de modo geral, para designar simplesmente um “adorno” ou “enfeite”, cujo “arranjo” é “belo”, tal como as jóias usadas por Hera.⁴⁰ Com os pensadores pré-socráticos contudo o termo assume, no dizer de Kahn, um sentido “especial”, que designa uma *ordem universal* capaz de manter coesa e unida a terra, o céu, os

não como o nosso chefe; e nenhuma lei relativa ao comando te autoriza a dominar mais sobre Ájax do que Ájax sobre ti.”, no grego, extraído de *perseus.tufts.edu*: Σπάρτης ἀνάσσων ἦλθες, οὐχ ἡμῶν κρατῶν: οὐδ’ ἔσθ’ ὅπου σοὶ τόνδε κοσμήσαι πλέον ἀρχῆς ἔκειτο θεσμός η’ καὶ τῶνδε σέ.; *Electra* (v. 1401), quando, logo antes do assassinato de Clitemnestra, por seu filho Orestes, a rainha “enfeita a urna [de Agamêmnon] para os funerais.”; *Filoctetes* (v. 387), quando, na fala de Neoptólemo, ouvimos: “quem transgride a ordem só adota as pérfidas lições que herdou dos mestres.”; no grego, extraído da edição bilingue, com trad. de Trajano Vieira, Ed. 34. São Paulo, 2009: οἱ δ’ ἄκοσμοῦντες βροτῶν διδασκάλων λόγοισι γίνονται κακοί. E ainda, (v. 1064): “Desfilas entre os argivos te pavoneando com meu armamento?”. No grego: ὅπλοισι κοσμηθεὶς ἐν Ἀργείοις φανῇ; Cf. tb. *Traquínias* (v. 764), no grego, extraído de *Thesaurus linguae graecae*: Καὶ πρῶτα μὲν δείλαιος ἔλεω φρενὶ κόσμῳ τε χαίρων καὶ στολῇ κατηύχετο, para designar simplesmente os enfeites das vestes de Heracles (*son vêtement de parure*); *Antígona* (v. 396), κοσμουσα; (v. 660), ἄκοσμα; (vv. 675-678): “A antianarquia salva numerosos corpos dos cidadãos corretos. É erro negar a ordem cósmica, vergar à imposição da fêmea.”, no grego: τῶν δ’ ὀρθουμένων σωζει τὰ πολλὰ σώμαθ’ ἡ πειθαρχία. οὕτως ἀμυντέ’ ἐστὶ τοῖς κοσμουμένοις, κοῦτοι γυναικὸς οὐδαμῶς ἥσσητέα.; (v. 729): “Existe mérito em louvar rebeldes?”, no grego: ἔργον γάρ ἐστι τοὺς ἄκοσμοῦντας σέβειν; e, ainda (v. 900-902): “Do cosmos dos adornos cuidei, sobrelibei nos sepulcros.”, no grego: ἔλουσα κάκόσμησα κάπιτυμβίους χάς ἔδωκα; para citar apenas alguns exemplos da imensa gama de sentidos em que o termo figura nas tragédias. Todos os estabelecimentos do grego para a *Antígona* de Sófocles foram extraídos da edição bilingue (com tradução para o português de Trajano Vieira), Ed. Perspectiva. São Paulo, 2009.

³⁹ Charles H. Kahn. *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology*. Op. Cit. p. 222.

⁴⁰ O contexto é o do engano (ἀπάτη) que Hera produz em Zeus, com a ajuda de Hipnos, que lhe infunde o sono no intuito de ajudar os Dânaos. Na tradução de Haroldo de Campos: “Depois de se enfeitar com todos os adornos, [Hera] deixou o tálamo e chamou por Afrodite”. Cf. Homero *Iliada*. Canto XIV (vv. 187, 188). Vol. II. Trad. Haroldo de Campos. Ed. Mandarim. SP, São Paulo. 2002.

No grego, extraído da mesma edição: αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ πάντα περὶ χροὶ θήκατο κόσμον, βῆ ῥ’ ἔμην ἐκ θαλάμοιο. καλεσσαμένη δ’ Ἀφροδίτην.

homens e os deuses, bem como a ordenação de toda geração e corrupção que daí advém.

O importante aqui é notar que os pensadores pré-socráticos não estão se referindo meramente ao belo espetáculo do mundo físico e concreto, mas a uma ampla ordem que abarca todas as coisas. Por meio desses primeiros pensadores é aplicada ao mundo, pela primeira vez, uma *ordem racional*. Segundo a tese defendida por Kahn, o sentido primordial do termo foi físico e é justamente esse o sentido que possibilita sua extensão para a noção mais geral de *ordenação natural do universo*. O fragmento de Anaxímenes é, nesse sentido, extremamente significativo, na medida em que conduz a um paralelo entre o sopro (πνεῦμα) como força física vital que abarca todo o cosmos, e o sopro vital como força que move, analogamente, a alma do homem.

Seja em Anaxágoras, com o *nous*, seja em Heráclito, com o *logos*, e ainda, *Dike*, “o κόσμος dos filósofos é portanto um ‘arranjo’ de todas as coisas no qual cada poder natural tem sua função e seus limites determinados.”⁴¹ E esse sentido básico de *ordem do mundo* ou *arranjo universal* é, para Kahn, definitivamente atestado pelo fragmento de Heráclito, que aponta para a ordem total do ciclo dos elementos e das transformações vitais, onde o mundo natural é tomado em sua mais ampla concepção:

Esse cosmos nenhum deus ou homem o criou, mas sempre foi, é e será, fogo sempre vivo, que se acende por medida e por medida se extingue.⁴²

O mundo não é obra de nenhum homem e, nem mesmo, de nenhum deus. Em profundo e radical contraste com qualquer outro arranjo, o cosmos refere-se a uma ordem imortal, autogerada, ou mesmo, ingerada, sobre a qual não se pode impor nada. Em resumo, pode-se afirmar, com Kahn, que todos os exemplos subsistentes da ocorrência do termo *cosmos* entre os fragmentos dos primeiros filósofos gregos ilustram a ideia de *arranjo total* ou *ordenação das partes*: o mundo natural

⁴¹ Charles H. Kahn. *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology*. Op. Cit. p. 222.

⁴² Heráclito, Fr. B 30. Trad. para o inglês de Charles H. Kahn. *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology*. Op. Cit. p. 224, 225.

No grego, extraído da mesma edição:

κόσμον τόνδε [τὸν αὐτὸν ἀπάντων] οὔτε τις θεῶν οὔτε ἀνθρώπων ἐποίησεν, ἀλλ’ ἦν ἀεὶ καὶ ἔστιν καὶ ἔσται, πῦρ ἀείζων, ἀπτόμενον μέτρα καὶ ἀποσβεννύμενον μέτρα.

concebido como uma totalidade estruturada, na qual todo componente tem uma medida e uma dinâmica próprias. Esse sentido especial do termo estendeu-se amplamente, por meio dos filósofos, ao longo da história do pensamento, vigorando com grande força e elaboração também em Platão e Aristóteles, que vão falar igualmente do céu como cosmos sem ter em mente meramente a beleza do espetáculo da noite, mas uma *ordem* que a tudo envolve e da qual o movimento celeste é a grande manifestação.⁴³ Ainda que o *Timeu* seja o diálogo por excelência para se pensar o estatuto do cosmos em Platão, no *Górgias* encontramos um interessante exemplo para vincular esse forte sentido cosmológico do termo aos antigos pensadores pré-socráticos:

De acordo com o que afirmam os doutos⁴⁴, Callicles, o Céu e a Terra, os Deuses e os Homens, são ligados entre eles por uma comunidade feita de amizade e de bom arranjo [κοσμιότητα], de sabedoria e de espírito de justiça [καὶ σωφροσύνην καὶ δικαιοσύνην], e é essa a razão pela qual a esse universo eles dão, meu amigo, o nome de cosmos [κόσμος], de arranjo, e não de desarranjo [ἄκοσμία] e muito menos de desregramento.⁴⁵

Platão atesta a consumação do sentido de cosmos que se quer cercar aqui, de modo que, ao se compreender que, na dinâmica do cosmos, tudo está ligado a tudo, tal qual uma rede, essa unidade vai refletir os diversos domínios da existência e a intrínseca relação que mantêm entre si na ordem total do mundo. O que os pensadores pré-socráticos introduziram e desenvolveram foi uma noção de tal importância para a concepção de mundo no Ocidente, que sua herança vai

⁴³ Charles H. Kahn. *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology*. Op. Cit. p. 223, 224 e tb. 229.

⁴⁴ A referência de Platão aos “doutos”, no *Górgias*, é interpretada como uma menção aos pitagóricos, àqueles que faziam estudo da Geometria. Cf. nota 3 da tradução francesa da Bibliothèque de la Pléiade. Oeuvres Complètes. Vol. I. Éditions Gallimard, France, 1999. Cf. tb. Charles H. Kahn. *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology*. Op. Cit. p. 219, 220 e 223.

⁴⁵ Cf. Platão. *Górgias*. 508a. Trad. Léon Robin. Bibliothèque de la Pléiade. Oeuvres Complètes. Op. Cit.

No grego, extraído da edição inglesa, Trad. W. R. M. Lamb. The Loeb Classical Library. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts. London, England. 1991:

φασὶ δ' οἱ σοφοί, ὦ Καλλίκλεις, καὶ οὐρανὸν καὶ γῆν καὶ θεοὺς καὶ ἀνθρώπους τὴν κοινωνίαν συνέχειν καὶ φιλίαν καὶ κοσμιότητα καὶ σωφροσύνην καὶ δικαιοσύνην, καὶ τὸ ὅλον τοῦτο διὰ ταῦτα κόσμον καλοῦσιν, ὦ ἑταῖρε, οὐκ ἄκοσμίαν οὐδὲ ἀκολασίαν.

perdurar ainda por muito tempo na história do pensamento⁴⁶, chegando mesmo a vigorar entre os modernos, até que uma cisão viesse a ser operada, provocando, conseqüentemente, a separação desses domínios em especializações cuja unidade vai se perder na abertura e fragmentação do mundo para a infinitização absoluta do espaço e a afirmação do acaso como princípio. É verdade que esse princípio já estava presente entre alguns pré-socráticos, sobretudo nos atomistas, mas não foi esse o princípio que vigorou como ordenador do mundo na antiguidade. De qualquer forma, até o estilhaçamento dessa realidade coesa, vão ser necessários ainda muitos séculos de vigência do cosmos como imagem da totalidade do universo e unidade da experiência vital do homem no mundo. Charles Kahn conclui:

A base comum que claramente sublinha todas essas concepções é a visão Milésia do mundo natural como um sistema organizado, caracterizado pela simetria das partes, periodicidade de eventos e equilíbrio entre fatores conflitantes.⁴⁷

Kahn menciona ainda as antigas Histórias da filosofia, que nos contam que a “semente” foi plantada em Mileto, na primeira metade do século VI, mas essa nova ciência foi exportada para o Ocidente pelos que atravessaram o Egeu, como Pitágoras, por exemplo, na segunda metade do mesmo século VI, em direção à Itália e à Sicília. E isso atesta um movimento de unidade e afinidade da especulação natural dos primeiros filósofos gregos.

O interessante é que, para Kahn, essa afinidade, que ele considera essencial ao pensamento pré-socrático, possui uma raiz comum: o que se vê nas teorias desses primeiros pensadores como traço de coesão, a despeito do forte *agon* que constituem entre si, na dinâmica do exercício do pensamento, é, ao mesmo tempo, uma continuidade, no que diz respeito à afirmação da totalidade do cosmos como uma unidade, que resvala para todos os pensadores posteriores à tradição milésia, indo, do esquema de mundo pressuposto por Parmênides e sua doutrina do ser

⁴⁶ O Fragmento de Crisipo (um dos maiores expoentes do estoicismo do séc. III a.C.), preservado por Estobeu, atesta como os estóicos compreenderam e transmitiram para a modernidade a noção originária pré-socrática de cosmos:

“O *Kósmos* é o sistema do céu e da terra

e de todos os entes por ele gerados;

também é o sistema dos deuses e dos homens

e de todos os seres por eles criados.” *Apud*. Eudoro de Sousa. “A Essência da Tragédia”. Cap. III. *In*: “Introdução” à *Poética* de Aristóteles. *Op. Cit.* p. 85.

⁴⁷ Charles H. Kahn. *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology*. *Op. Cit.* p. 229, 230.

(ἑόν)⁴⁸, até Heráclito e Empédocles, por exemplo. Contudo, a teoria que Kahn quer enfatizar, acima de tudo, é que enquanto o brotar inicial da filosofia natural grega, esse esquema é reconhecido originariamente na cosmologia de Anaximandro.⁴⁹

O que o sistema de Anaximandro representa para nós é nada menos que o advento, no Ocidente, de uma perspectiva racional sobre o mundo natural. Esse novo ponto de vista afirmou-se a si mesmo com a força total de uma erupção vulcânica e com a torrente de especulações em breve disseminada, a partir de Mileto, para a extensão e amplitude das terras nas quais se falava o grego.⁵⁰

Traçados esse passos fundamentais, o que se quer agora é chegar aos trágicos. Cronologicamente, quase um século separa o ápice do pensamento dos milésios das primeiras apresentações, em Atenas, das tragédias que nos restaram. Tempo aparentemente suficiente para garantir uma ampla disseminação da noção milésia de cosmos entre os gregos. Essa articulação oferece a oportunidade de ler o sentido do termo entre os trágicos já sob a influência desses primeiros pensadores. Nas tragédias, o termo ocorre em múltiplos sentidos, muitos deles mais imediatamente associados ao sentido que possuía originariamente em Homero, o que não impede contudo que se possa entrevê-lo carregado da ambiguidade própria à poesia em seu amplo caráter metafórico. E a esse respeito é sempre bom lembrar que a tragédia, *cidadã de dois mundos* — aquela que apresenta justamente o *agon* entre ordenações de mundo em conflito —, recorre com frequência ao duplo sentido para fazer vigorar, em um mesmo termo, temporalidades diversas. Não é à toa que, em termos de estrutura de linguagem, a

⁴⁸ Cf. Parmênides, por exemplo, Fr. 8, 1-4, extraído da *Física* de Simplicio, na tradução para o português da obra de Kirk, G. S.; Raven, J. & Schofield, M. *Op. Cit.*:

"De um só caminho nos resta falar: o do que é. Neste caminho há indícios em grande número de que o que é ingênito e imperecível existe [é], por ser completo, de uma só espécie, inabalável e perfeito."

No grego, extraído da mesma edição:

μόνος δ' ἔτι μῦθος ὁδοῖο
λείπεται ὥς ἔστιν· ταύτῃ δ' ἔπι σήματ' ἔασι
πολλὰ μάλ', ὥς ἀγένητον ἔδν καὶ ἀνώλεθρόν ἔστιν,
οὐλον μονογενές τε καὶ ἀτρεμές ἥδ' ἐτέλειον.

⁴⁹ Charles H. Kahn. *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology. Op. Cit.* p. 3 a 8.

⁵⁰ *Id. Ibid.* p. 7.

tragédia utiliza-se de dialetos diferentes para fazer falar o Coro e os personagens.⁵¹

O exemplo do emprego do termo *cosmos* na tragédia analisado com maior frequência e cuja significação mais profunda, para além de seu sentido aparente, convida a pensar, encontra-se nos versos 355, 356 de *Agamêmnon*, a primeira peça da trilogia esquiliana. O contexto, na abertura do primeiro estásimo, traz à cena o Coro dos anciãos de Argos a festejar a notícia da derrubada de Tróia pelos gregos e a palavra *cosmos* apresenta-se conforme a transcrição a seguir:

Ó Zeus rei e Noite amiga
 senhora de grandes adornos
 que lançaste nas torres de Tróia
 rede a cobri-las, de modo a
 nem grande nem pequeno superar
 a grande tarrafa do cativoiro
 de Erronia prisão de todos.
 Reverencio o grande Zeus Hóspede
 autor disto ao estender o arco
 outrora contra Alexandre para que
 nem antes da mira nem além dos astros
 atingisse inútil arremesso.⁵²

Os versos que aqui se destacam para a condução do pensamento que visa reconhecer uma estreita afinidade entre a noção de *cosmos* desenvolvida pelos pensadores pré-socráticos e aquela que figura entre os tragediógrafos, apresentam-se, no grego, da forma que se segue:

ὦ Ζεῦ βασιλεῦ καὶ Νύξ φιλία
 μεγάλων κόσμων κτεάτειρα (...).

⁵¹ "(...) ator e coro se expressam numa linguagem de matiz dialetal diferente; este, no dialeto moderadamente dórico da lírica coral, aquele no iambo ático, que em alguns detalhes revela coloração jônica." Cf. Albin Lesky. *A Tragédia Grega*. Ed. Perspectiva. SP, São Paulo. 1990. p 71. E o interessante a ser observado aqui é que o dialeto dórico, embora ainda presente no século V, remonta, na verdade, às invasões dóricas de cerca de 1200 a.C., enquanto o dialeto ático é o dialeto usado na Atenas do século V. Se isso visava aproximar o herói mítico do público, também pode ser pensado como um modo de conferir ao Coro a autoridade da tradição, que a nova política democrática precisa, de alguma forma, assimilar.

⁵² Ésquilo. *Agamêmnon* (vv. 355 – 366), In: *Orestéia*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. Ed. Iluminuras. SP, São Paulo. 2004. A articulação feita aqui, decorre da discussão em torno do verso 356 do *Agamêmnon*, de Ésquilo. Cf. Charles H. Kahn. *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology*. Op. Cit. p. 223 e tb. Bernard Deforge. *Eschyle Poète Cosmique*. Les Belles Lettres. France, Paris. 2004. p. 50 a 54.

Esses versos, que bem podem ser interpretados, no sentido mais geral e corrente, como a imagem poética para as estrelas enquanto os “enfeites” ou “adornos” da noite, ou para a noite como possuidora dos mais belos adornos, assumem, ainda, para alguns estudiosos do tema, um sentido metafórico que designa os tesouros saqueados de Tróia durante a noite⁵³. Para Bernard Deforge, contudo, eles figuram como um forte indício de que Ésquilo, à maneira dos filósofos pré-socráticos, compreende os astros e o próprio cosmos em seu valor espiritual, religioso e divino. Na interpretação de Deforge, os astros ou enfeites da noite são aqui os astros em sua beleza e em sua *ordem*, que Ésquilo designa metaforicamente pela expressão *megalon kosmon*, operando, por meio de uma “evolução ou processo poético e religioso, a mesma transferência realizada por meio de uma evolução ou processo intelectual, mas sempre religiosa, pelos filósofos da Jônia”.⁵⁴ Para Deforge, Ésquilo deixa transparecer aí, justamente, uma compreensão do cosmos — naquele sentido “especial”, de que nos falava Kahn — revelada pelos pensadores pré-socráticos, em termos de uma ordenação racional para a totalidade unificada e coesa do mundo, que, no tragediógrafo, realiza-se pela via poética, mas cujo sentido aponta para a mesma unidade e totalidade do mundo capaz de ser captada pela atividade do pensamento.

Acreditar que em mais de setenta anos nada do que os milésios afirmaram sobre o cosmos se disseminou entre os autores das tragédias parece uma ideia no mínimo empobrecedora. Para Kahn, o fragmento de Eurípides (fr. 910), onde se lê, “ο κόσμος que não envelhece, da φύσις imortal”⁵⁵ — que bem pode ser compreendido como a ordem imutável, imperecível, da natureza imortal —, designa precisamente o objeto da ciência jônica, cujos ecos lhe chegaram por meio do pensamento de Anaxágoras (c. 500-428 a.C.). Sabe-se que Anaxágoras passou cerca de trinta anos em Atenas, tendo sido acusado de impiedade em torno de 431 a.C.. De modo que sua chegada a Atenas pode ser estimada por volta de 461 a.C., apenas três anos antes, portanto, da data provável da apresentação da *Orestéia* de Ésquilo, em Atenas (c. 458 a.C.), mas, dezesseis anos antes da

⁵³ Cf. Charles H. Kahn. *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology*. Op. Cit. p. 223.

⁵⁴ Bernard Deforge. *Eschyle Poète Cosmique*. Op. Cit. p. 49 a 55.

⁵⁵ A expressão foi extraída, por Charles H. Kahn, do Fr. 910, de Eurípides. No inglês: “the unaging κόσμος of deathless φύσις”, In: *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology*. Op. Cit. p. 220. Cf. tb. nota 57, logo a seguir, para a referência ao fragmento na íntegra.

apresentação das primeiras tragédias de Eurípides, nas *Grandes Dionisiacas* (445 a.C.), e trinta anos antes da encenação de *Édipo Rei*, também em Atenas.

Ainda sobre o *Agamêmnon* de Ésquilo, é possível pensar que a própria decisão poética de abrir a peça apresentando como Prólogo a personagem do Sentinela — que há dez anos mantém vigília sobre o palácio do Atrida, à espera de um sinal de fogo indicador da vitória dos gregos sobre Tróia, e que manifesta sua sabedoria por meio do conhecimento da “ágora dos astros noturnos”, reconhecendo que são eles que “dão inverno e verão aos mortais”, “claros príncipes a brilhar no firmamento”⁵⁶ — anuncia a natureza das metáforas elaboradas pelos poetas trágicos. Metáforas capazes de pôr em evidência a importância do conhecimento dos céus por meio da “contemplação”, que, aqui, figura, poeticamente, como *vigília*, assim como a relação que os astros que povoam os céus, ou a realidade física e ordenada do firmamento, mantêm com a organização social, ética e política dos nobres príncipes na ágora. A metáfora não deixa dúvidas acerca dessa aproximação. Bernard Deforge já notara a relação entre essa passagem do vigia noturno, em Ésquilo, e o tema da sabedoria ligada à contemplação do céu tal como se pode encontrar em Anaxágoras, Eurípides e, posteriormente, em Platão.⁵⁷

A forte afinidade entre os poetas trágicos e os pensadores pré-socráticos deixa-se captar ainda mais abertamente no pensamento de Bernard Deforge, ao intitular sua obra em questão, *Eschyle Poète Cosmique* (“Ésquilo, poeta cósmico” ou “poeta do *cosmos*”). Essa via comum a ambos reforça a relação que faz, dos pensadores pré-socráticos, os filósofos do cosmos e dos poetas trágicos, os poetas do cosmos. Assim, esses poetas do cosmos permitem reconhecer em sua poética

⁵⁶ Ésquilo. *Agamêmnon* (vv. 4-7). Trad. Jaa Torrano. *Op. Cit.*

⁵⁷ As referências fornecidas por Bernard Deforge, em *Eschyle Poète Cosmique. Op. Cit.* p. 53, Nota 159, são: Eurípides, Fr. 910: “Feliz aquele que da pesquisa possui a sabedoria e não se mete a causar danos aos cidadãos nem em empresas nefastas, mas contempla a ordem incessante da natureza imortal”; Anaxágoras Fr. 59A 30DK, extraído da *Ética a Eudemo*, de Aristóteles (1216a 11): “Assim nos contam que Anaxágoras, diante de um homem que levantava problemas dessa ordem, ao ser perguntado sobre por quê alguém deveria escolher nascer ao invés de não nascer, lhe respondeu, ‘para contemplar o céu e a ordem que existe no universo inteiro’ ” (ambos extraídos de *I Presocratici Testimonianze e Frammenti*. Vol. II. Biblioteca Universale Laterza. Roma-Bari, 1986. p. 566); e Platão, *Epinômides*, (986c-d): “O espetáculo [o belo arranjo estabelecido pela Razão, a mais divina dentre todas as coisas, a fim de que nós possuíssemos este espetáculo!] desse arranjo começou por maravilhar este homem feliz; em seguida, ele experimentou um desejo ardente de conhecer a fundo tudo que é possível a uma natureza mortal conhecer em tal domínio, estimando que, desse modo, ele passará toda a sua vida da melhor maneira possível, e da mais afortunada”. Cf. Platon. *Oeuvres Complètes*. Vol. II. Trad. Léon Robin. Bibliothèque de La Pléiade. Éditions Gallimard. Paris, France. 1950.

uma estreita afinidade com as concepções de mundo difundidas pelos pré-socráticos e essa relação, que certamente não se apresenta de forma tão aberta e explícita, exige uma leitura bem mais trabalhada e aguçada das tragédias. Vista sob a luz da produção de pensamento pré-socrática, a *poiesis* trágica abre uma via de reflexão vital e indispensável para o mundo grego antigo: por meio da apresentação poética do mundo como *agon* e do acontecimento trágico como a ruptura na ordem equilibrada desse mesmo *agon* — o que por si só é já a afirmação trágica da necessidade de restabelecimento da ordem —, se pode reconhecer os ecos do pensamento pré-socrático do *agon* como fundamento ontológico do mundo, e a noção de cosmos, como a ordem por meio da qual esse *agon* fica garantido na dinâmica harmônica das forças em jogo no ciclo de geração e perecimento de tudo o que existe.

A tragédia é portanto a apresentação poética de uma ontologia comum aos pré-socráticos, que se encontra em aberto confronto com as formas arcaicas de compreensão do mundo. Os poetas trágicos realizam poeticamente o que os pensadores pré-socráticos captaram por meio do pensamento. A compreensão do cosmos como ordenação total (que a tudo perpassa garantindo a unidade, a beleza e a integridade do mundo) é o elo de ligação entre poetas e pensadores, mais especificamente, entre tragediógrafos e pré-socráticos. Arriscando um passo ainda maior, a compreensão, comum a ambos, do cosmos como *agon* (enquanto a *dynamis* capaz de mover o mundo em sua unidade, em um jogo de forças que o mantém, seja por meio da tensão na simultaneidade com que os contrários se apresentam, sempre em face uns dos outros, seja por sua alternância cíclica), atesta a proximidade vital entre cosmologia e poética trágica na antiguidade.

Contudo, é inegável que poetas trágicos não são pensadores pré-socráticos e pensadores pré-socráticos não são tragediógrafos. Da mesma forma que se pode identificar uma estreita afinidade entre eles, é possível reconhecer também um traço essencial de diferença. A tragédia irrompe como assombro, ela anuncia que aquilo que foi tomado por certo e garantido, pelos pensadores pré-socráticos; a ordem total do mundo, compreendida como indissolúvel, pode se desarticular. O trágico consiste justamente no reconhecimento de que, estando tudo implicado em tudo, a desarticulação em um dos domínios vitais da existência implica imediatamente a desarticulação na ordem da *physis* como um todo. Mas o que a tragédia ensina é sobretudo que a democracia no exercício da política, assim como

a prudência ou discernimento no domínio da ética e a prática da justiça, no plano jurídico, bem como o apreço com relação ao que é da ordem do sagrado, são as principais vias para que o homem não se desconecte dessa ordem total, *mundo*, colaborando assim para a manutenção da unidade harmônica do todo. Todas essas conexões serão desenvolvidas mais adiante quando forem pensados *o agon* na política e na poética.

2.2.

Finitude e infinitude: o *agon* no pensamento pré-socrático sobre o cosmos

Não compreendem como concorda o que de si difere: harmonia de movimentos contrários, como do arco e da lira.

(Heráclito. Fr. 51. Trad. Emmanuel Carneiro Leão)

Nosso pensamento parece ter sido acostumado a uma esquematização, que, de modo excessivamente simplista, reduziu as numerosas e simultâneas concepções de mundo entre os antigos, e seus desdobramentos na era moderna, a uma história da cosmologia evolutiva e linear, onde uma relação antagônica e sucessiva entre um mundo compreendido como um todo finito, fechado e ordenado hierarquicamente, e um mundo cuja imagem é a de um universo infinito, aberto e homogêneo, que marca o início da chamada era moderna, aparentemente esgota a questão.

Esse esquema requer, em primeiro lugar, uma concepção unívoca do mundo entre os antigos e eis aí algo impossível de ser afirmado. Em meio à inesgotável variedade de teorias e hipóteses levantadas pelos diversos pensadores do cosmos e da *physis*, nos tempos pré-socráticos, encontramos também, para nosso profundo espanto, uma forte consciência da noção de infinito, suficiente para desmontar esse esquema simplificado.

Embora a temática que envolve as diferentes concepções de cosmos (finito e infinito) entre os antigos não constitua propriamente parte da articulação mais ampla desta tese, ela se afirma, contudo, como paradigma de uma das formas em vigor do *agon*, na medida em que permite evidenciar que também o pensamento afirmativo de um cosmos fechado, que acabou por vigorar, entre os antigos, teve que se confrontar com a consciência da infinitude, em todos os seus aspectos, para se afirmar. De modo que a compreensão da ampla extensão do *agon* — essa disposição de espírito onipresente às experiências determinantes vividas pelos gregos antigos — não poderia de modo algum estar ausente também da experiência vital do pensamento. Quando lembramos que a originária afirmação

de Tales de Mileto de que tudo é água foi seguida pela afirmação de seu suposto discípulo, Anaximandro, de que tudo vem de um *apeiron* (ἄπειρον), e, que, por sua vez, foi confrontada pela posição de Anaxímenes, para quem tudo é ar, é possível começar a construir na mente o quadro de embate ou *agon* em que se mantiveram os antigos pré-socráticos, desde os primórdios do desenvolvimento de um pensamento acerca do cosmos. Esse espírito formador de todo acontecimento grego de importância, pode ser reconhecido, portanto, no campo do pensamento, já desde as origens, na diversidade das teorias desenvolvidas pelos pensadores pré-socráticos. Dito de outra forma: o pensamento pré-socrático nasce também como *agon*, essa mesma dinâmica carrega e sustenta o exercício do pensamento desde os seus primórdios. Mas, para além disso, o *agon* foi, de um modo geral, coroado como síntese máxima da própria ontologia cosmológica pré-socrática; seu espírito figura de modo exemplar em Heráclito, como o que sustenta a própria existência de tudo o que há, tal como encontramos no fragmento 53:

De todas as coisas a guerra é pai, de todas as coisas é senhor; a uns mostrou deuses, a outros, homens, de uns fez escravos, de outros, livres.⁵⁸

Ainda que o termo usado pelo pensador de Éfeso não seja *agon*, e sim *polemos*, o mesmo espírito de combate parece conservar-se como fundamento da unidade do cosmos em sua totalidade. Lembrando que, no grego, pai, *pater* (πατήρ), é, não apenas aquele que gerou, mas também o fundamento, o que sustenta, o que subjaz. Podemos citar ainda o fragmento 8 como um exemplo vigoroso da exigência dos contrários para o destacar-se de tudo o que é, em sua máxima excelência. Da mesma forma, também no campo do pensamento, em sua diversidade de concepções e formulações, esse confronto permite destacar a grandeza e a singularidade de cada uma delas: “O contrário em tensão é convergente; da divergência dos contrários, a mais bela harmonia”.⁵⁹

⁵⁸ Heráclito, Fr. 53, In: *Heráclito. Fragmentos. Origem do Pensamento*. Trad. de Emmanuel Carneiro Leão. Ed. Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, 1980. p. 83.

No grego, extraído do estabelecimento de Marcel Conche. *Héraclite. Fragments*. Presses Universitaires de France. Paris, 1986: (Fr. 129) – Hippolyte, *Réfutation de toutes les Hérésies*, IX (9, 4):

πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι, πάντων δὲ βασιλεύς, καὶ τοὺς μὲν θεοὺς ἔδειξε τοὺς δὲ ἀνθρώπους, τοὺς μὲν δούλους ἐποίησε τοὺς δὲ ἐλευθέρους.

⁵⁹ Heráclito, Fr. 8, In: *Heráclito. Fragmentos. Origem do Pensamento*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Op. Cit. p. 49.

Recorrendo, mais uma vez, ao filósofo alemão Friedrich Nietzsche, é possível sintetizar com sagacidade esse espírito:

O jogo da disputa desperta um pensamento que é inimigo da ‘exclusividade’ do gênio (...) há sempre vários gênios que se estimulam mutuamente para a ação (...). É este o germe da noção helênica de disputa: ela detesta o domínio de um só e teme seus perigos, ela cobiça, como proteção contra o gênio — um segundo gênio.⁶⁰

Assim, o mesmo espírito do *agon* que constitui o fundamento de sua cosmologia pode ser reconhecido na própria dinâmica de pensamento dos pré-socráticos e isso constitui a prova de que o *agon* é também o germe do livre pensamento e, conseqüentemente, formador dos espíritos livres tão caros à verdadeira democracia.

O problema do infinito não constitui portanto uma questão a ser tematizada nesta tese, mas ele se torna vital na medida em que possibilita reconhecer que jamais seria possível, em um tal ambiente, um pensamento que compreendesse o homem em meio a um cosmos limitado e finito sem o seu confronto direto e simultâneo com os diversos aspectos da infinitude e da desmedida. Foi essa a constatação que me fez percorrer, ainda que em linhas gerais, o árduo terreno das diversas concepções de cosmos entre os antigos pré-socráticos, visando tão somente apontar a presença da consciência do infinito na antiguidade, na esperança de que esse forte *agon* nos ajudasse a compreender um pouco mais profundamente a dinâmica no exercício do pensamento entre os pré-socráticos e como esse espírito resvalou para o campo do drama.

O problema do infinito requer, em primeiro lugar, uma distinção de seus múltiplos significados, pois ele pode ser pensado e afirmado de diversas maneiras: em um sentido espacial e portanto físico; em um sentido temporal, de durabilidade ou eternidade; em um sentido de indeterminação, ausência de limites ou contornos definíveis (essa é uma das interpretações do significado do *apeiron* de Anaximandro); no sentido de um infinito absoluto, que se contrapõe ao infinito matemático; e ainda no sentido do que é infinitamente grande e infinitamente

No grego, extraído do estabelecimento de Marcel Conche. *Op. Cit.* (Fr. 116) – Aristote, *Ethique à Nicomaque*, VIII (2, 1155b 4): τὸ ἀντίξουν συμφέρον... ἐκ τῶν διαφερόντων καλλίστην ἁρμονίαν.

⁶⁰ Friedrich Nietzsche. “A Disputa de Homero”, In: *Cinco Prefácios para Cinco Livros não escritos. Op. Cit.* p. 81.

pequeno. Todas essas possibilidades de compreensão do infinito atestam a multiplicidade e as diferenças de consciência da infinitude que podem ser reconhecidas desde os antigos.

O cosmos, por exemplo, foi pensado, de modo geral, como infinito no tempo ou eterno. Em alguns, claramente sem origem e sem fim, como é o caso de Heráclito; em outros, contudo, ele talvez tenha tido um começo, uma origem, tal como em Hesíodo ou mesmo em Platão, ainda que essa origem pareça muito mais uma origem lógica do que cronológica. Também a distinção entre deuses e homens, vital para o mundo antigo, se dá pela concepção de que os deuses, mesmo tendo sido gerados, são eternos, e, portanto, temporalmente infinitos, em contraste com os homens e o limite que determina a sua vida, tanto no começo quanto no fim.

Essas distinções originárias permitem despertar o pensamento para o fato de que a consciência dos contrários, no que se refere à medida/desmedida, à finitude/infinitude e ao limitado/ilimitado, encontra-se presente, entre os gregos antigos, já desde Homero e Hesíodo, onde *apeiron*, *apeiros* ("sem fim", "sem termo", "infinito"); *apeiresios*, assim como *apereisios* e *apeiritos* ("infinito", "imenso", "inumerável"), eram, nos diz o filósofo francês Marcel Conche, os epítetos para exprimir a grandeza, a imensidão e o número.⁶¹

Charles Kahn, procurando investigar os sentidos com que o termo aparece na literatura grega da antiguidade, lembra que, em Homero, por exemplo, todas as formas da palavra são compostas a partir de um alfa (α) privativo. Se o termo é derivado de $\pi\acute{\epsilon}\rho\alpha\varsigma$, conforme atestam, de um modo geral, os dicionários da língua grega antiga⁶², então é preciso indagar se seria correto afirmar que $\alpha\pi\epsilon\iota\rho\omicron\varsigma$ é derivado de $\pi\acute{\epsilon}\rho\alpha\varsigma$, limite. Diante da possibilidade de uma resposta afirmativa, o sentido do termo poderia muito bem ser "ilimitado", mas embora essa seja uma boa tradução, ou melhor, uma tradução conveniente, ela não dá conta da amplitude com que o termo *apeiron* foi empregado.

Na épica, por exemplo, *apeiron* é um epíteto comumente usado para designar a terra e o mar. Mas nenhum dos dois é destituído de limite, referindo-se, o

⁶¹ Cf. Marcel Conche, *Anaximandre, Fragments et Témoignages*. Texte Grec, Traduction, Introduction et Commentaire par Marcel Conche. Presses Universitaires de France (Puf). Paris, France. 2008. p. 70.

⁶² Como, por exemplo, Henry George Liddell & Robert Scott. *Greek-English Lexicon*. Oxford University Press. Great Britain. 1925-1940.

próprio Homero, a *πείρατα* de terra e mar. Charles Kahn nos fornece ainda duas referências, na *Teogonia* de Hesíodo, onde o poeta descreve o lugar no qual as "origens e limites" (*πηγαὶ καὶ πείρατα*) da terra, do tártaro, do mar e do céu, convergem.⁶³ E, no mesmo poema, terra e mar são tratados pelo poeta como *ἄπειριτος*.⁶⁴

Pode-se argumentar que, entre os poetas da antiguidade, não vigorava o rigor que a filosofia vai conquistando aos poucos para o seu discurso. Ainda assim, há muitos outros usos do termo *apeiron* cuja derivação de *πέρας* é extremamente difícil de explicar. Um sentido provável de *πέρας* é o de "limite de uma dada passagem" e Kahn sustenta essa interpretação do termo pela observação de que sua ocorrência, em Homero, está regularmente associada a um verbo. Assim, o sentido que desponta aqui é o de "intransponível", ou melhor, aquilo que não pode ser atravessado de um extremo a outro, não havendo portanto qualquer contradição em dizer que terra e mar possuem limites, mas não podem ser atravessados na totalidade de sua extensão.⁶⁵ Talvez, mais interessante ainda seja o pensamento de que o que é circular jamais poderá ser atravessado inteiramente, isto é, jamais poderá ser atravessado até o fim, sendo, por isso mesmo, sem fim e, simultaneamente, limitado pelos contornos do círculo. Também são muitos os empregos do termo para designar algo que é imensurável na sua grandeza própria, embora não seja infinito, como por exemplo, o sono de Odisseu após o naufrágio na ilha dos Feácios (*ὕπνον ἄπειρον*)⁶⁶.

⁶³ Cf. Hesíodo. *Teogonia*. (736-738 e 807-809), onde encontramos exatamente os mesmos versos:
"Aí, da terra trevosa e do Tártaro nevoento
e do mar infecundo e do céu estrelado,
de todos, estão contíguos as fontes e confins (...).
Trad. Jaa Torrano. Ed. Iluminuras. SP, São Paulo, 1995.

⁶⁴ *Id. Ibid.* (108-110):
"Dizei como no começo Deuses e Terra nasceram,
os Rios, o Mar infinito (*πόντος ἄπειριτος*) impetuoso de ondas,
os Astros brilhantes e o Céu amplo em cima (...);
Cf. tb. (878):
"(...) os homens que os encontram [os ventos que sopram às cegas] pelo mar,
e pela terra sem-fim (*γαῖαν ἄπειριτον*) e florida eles perdem
os campos amáveis dos homens nascidos no chão
atulhando-os de pó e de doloroso turbilhão. (...)."

⁶⁵ Charles H. Kahn. *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology*. *Op. cit.* p. 232.

⁶⁶ Homero. *Odisséia*, VII (v. 286). Cf. tb. Charles H. Kahn. *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology*. *Op. Cit.* p. 233.

O uso filosófico do termo tem início com Anaximandro, e, para percorrer de modo geral essa intrincada questão do *apeiron* no pensador pré-socrático, recorri aos já citados estudos de Marcel Conche e Charles Kahn.⁶⁷ A palavra ἄπειρον foi mais comumente traduzida e compreendida, em Anaximandro, como *infinito*, mas, a princípio, se poderia distinguir dois sentidos mais amplos em que o termo pode ser aplicado: o infinito no sentido *qualitativo* e portanto "indeterminado" e o infinito no sentido *quantitativo*, apontando para um sentido espacial de infinitude.⁶⁸

A posição de Conche é a de que não podemos duvidar de que Anaximandro tenha concebido o *apeiron* como indeterminado, mas ele possui contudo um papel de produção, de geração, uma vez que ele é a causa da geração e destruição de tudo, e essa força é infinita. Não se trata apenas da *infinitude morta da extensão*, afirma o autor francês, mas sobretudo da infinitude de um poder gerador.⁶⁹ A infinitude para a qual chama atenção Marcel Conche, até então, é sobretudo temporal, a infinitude da duração no tempo, o perdurar.

Contudo, ao falar sobre o céu de Anaximandro, Conche compartilha a visão daqueles que o consideram um *céu aberto*, em contraste com o céu arcaico, fechado e brônzeo de Homero. Em Anaximandro, "o que fala sobretudo a favor de um céu aberto é", de acordo com Marcel Conche, "a disposição respectiva dos astros: para além das estrelas". Essa abertura afirma ele, não se dá para os olhos, mas para o pensamento, uma vez que o *apeiron*, sendo indeterminado, é também invisível. Conche considera ainda que o rigor conceitual com o qual se dá o argumento de Anaximandro implica uma *concepção* do infinito que não se limita simplesmente a imaginá-lo.⁷⁰

De acordo com Charles Kahn, essa ausência de limites que circunda o céu (περιέχειν πάντας τοὺς οὐρανοῦς) de que nos fala Aristóteles, referindo-se a

⁶⁷ Cf. respectivamente, Marcel Conche, *Anaximandre, Fragments et Témoignages. Op. Cit.* e Charles H. Kahn, *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology. Op. Cit.*

⁶⁸ Os termos usados pelos gregos para designar os múltiplos sentidos de infinito variam enormemente: *apeiron* ("sem fim", "infinito", "o infinito", "a uma distância ou profundidade infinita", "inextricável", ἄπειρον: e.g. Ésquilo. *Agamémnon*, v. 1382); *ateleitos* ("inalcançável", "incompleto", "sem fim", ἀτέλειος: e.g. *Odisséia*, XVI, 110); *atryguetos* (p. ex., para designar o céu, ἀτρυγέτος: *Iliada*, XVII, 425:) e *aspetos* (onde a região do *aither*, superior a do ar, é dita "imensa", ἄσπετος: *Iliada*, VIII, 558; XVI, 300), são apenas alguns exemplos desses usos.

⁶⁹ Cf. Marcel Conche, *Anaximandre, Fragments et Témoignages. Op. Cit.* p. 66.

⁷⁰ *Id. Ibid.* p. 64 e 73.

Anaximandro⁷¹, é o antecedente do espaço atomista, bem como do receptáculo, no *Timeu* de Platão. Mas esse espaço não é pensado ainda, de acordo com Kahn, em uma abstração da matéria que o preenche: espaço e corpo estão implicados ainda em uma mesma e única ideia.⁷² Assim, o *apeiron* é uma massa corpórea, um corpo universal, na expressão de Kahn, que circunda o mundo, e esse seria um traço comum ao pensamento jônico.⁷³ Em Anaxímenes, por exemplo, o infinito pode ser pensado como o ar que envolve o mundo todo (ὅλον τὸν κόσμον πνεῦμα καὶ ἄηρ περιέχει). E, mais tarde, em Anaxágoras, essa noção milésia do circundante (περιέχον) reaparece, sendo preservada também na doutrina dos atomistas, onde os mundos se formam justamente dessa ilimitada massa de átomos.

Paul Tannery, ao contrário de Marcel Conche e de Charles Kahn, considera o ἄπειρον de Anaximandro fruto do pensamento de alguém dotado de uma imaginação viva e precisa, e que, por isso mesmo, não poderia pressupor que um conjunto infinito (tendo em mente o nosso sentido de infinito) pudesse ser animado como consequência de um movimento de revolução. Além disso, aos olhos de Tannery, o conceito de infinito ainda não havia sido formulado, de modo que, se é preciso fazer esse conceito irromper em algum momento, não poderia haver momento melhor do que com Pitágoras.⁷⁴

As possíveis concepções de infinito entre os antigos se multiplicam ainda mais quando percebemos que, de Anaximandro⁷⁵ a Anaxágoras e Leucipo (*fl.* 430), por exemplo, foram postuladas teorias que afirmavam uma pluralidade de mundos, o que pressupõe um certo sentido de infinito. Ainda que a afirmação da existência de mundos inumeráveis e sucessivos no tempo não exija necessariamente um espaço infinito, certamente a afirmação da coexistência de mundos inumeráveis implica um espaço infinito. Na medida em que o princípio

⁷¹ Aristóteles. *Física*. 203 b7.

⁷² Charles H. Kahn. *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology*. *Op. Cit.* p. 233.

⁷³ *Id. Ibid.* p. 234.

⁷⁴ Paul Tannery. *Pour l'histoire de la Science Hellène*. Éditions Jacques Gabay. Paris, 1990. p. 410.

⁷⁵ John Burnet lembra que se atribuiu a Anaximandro a crença na existência de inúmeros mundos no Ilimitado. A referência é Plutarco. Burnet menciona ainda Eduard Zeller, cuja interpretação compreende esses mundos como sucessivos no tempo, não existindo jamais simultaneamente. *Cf. A Aurora da Filosofia grega*. *Op. Cit.* p. 69.

gerador de Anaximandro (*apeiron*) é, em si mesmo, infinito, há a possibilidade para a existência tanto de mundos sucessivos quanto coexistentes. Se tudo isso nos aparece como extremamente desconcertante, mais desconcertante ainda é a afirmação de uma extensão infinita da própria terra, em suas profundezas, tal como encontramos no fragmento 28 de Xenófanés (c. 570-528 a.C.): “O limite da terra, em cima, vêmo-lo a nossos pés em contato com o ar; mas embaixo, estende-se sem limite”.⁷⁶

Acerca de tal afirmação, pode-se destacar a atitude de Tannery, que figura entre os que afirmaram não dar tanta importância à concepção da terra de Xenófanés por tratar-se de um poeta e não de um verdadeiro filósofo, o que, por si só, para o autor francês, enfraquece a posição do pré-socrático.⁷⁷ Chama a atenção o fato de que também as diversas interpretações dos modernos e contemporâneos acerca dos pensadores pré-socráticos estão inteiramente comprometidas por um tipo de distinção que nós fazemos entre poesia e filosofia, e que certamente não se encontrava, ao menos com o mesmo peso e a mesma medida, em tempos pré-socráticos, onde a poesia era inclusive o paradigma da linguagem de autoridade e respeito.

Em Parmênides, a discussão em torno da concepção de mundo é ainda mais acirrada, na medida em que, de acordo com o polêmico estudo do autor italiano Rodolfo Mondolfo — e, nesse caso, a oposição a ele é praticamente total, para não dizer unânime —, o ser é declarado infinito (ἄτέλεστον) em sua totalidade: “...ingênto sendo é também imperecível, pois é todo inteiro, inabalável e sem fim”.⁷⁸ E Empédocles, retomando a esfera de Parmênides, a teria declarado explicitamente infinita em cada parte: “mas a esfera, redonda, igual a si mesma

⁷⁶ A tradução para o português do Fr. 28 de Xenófanés foi extraída da tradução francesa de Jean Brun, *Os pré-socráticos*. Edições 70. Lisboa, Portugal. 2002.

No grego, extraído de Kirk, G. S.; Raven, J. & Schofield, M. *Os Filósofos Pré-socráticos*. *Op. Cit.* p. 180:

γαίης μὲν τόδε πείρας ἄνω παρὰ ποσσὶν ὁρᾶται ἥρι προσπλάζον, τὸ κάτω δ' ἐς ἄπειρον ἰκνέεται

⁷⁷ Paul Tannery. *Pour l'histoire de la Science Hellène*. *Op. Cit.* p. 411, 412.

⁷⁸ Cf. Parmênides. Fr. 8, v. 4. In: *Pré-socráticos*. Col. Pensadores. *Op. Cit.* Cf. tb. Rodolfo Mondolfo. *O Infinito no Pensamento da Antiguidade Clássica*. Ed. Mestre Jou. São Paulo, Brasil. 1968. p. 98. Cp. *I Presocratici Testimonianze e Frammenti*. *Op. Cit.* Vol. I. p. 274, onde a passagem, extraída da *Física* (Γ 6. 207a 15) de Aristóteles, e que constitui parte do Fr. 8 de Parmênides, esclarece que Aristóteles visava observar que Parmênides estava se referindo a Melisso como um dos que diziam que o todo era infinito.

em todas as suas partes e absolutamente infinita goza de solidão em todo seu redor”.⁷⁹

A interpretação de Mondolfo entra em conflito com a dos outros estudiosos da antiguidade pré-socrática, e, em retrospectiva, pode-se confrontá-la com a posição do próprio Aristóteles, para quem "é preciso julgar que Parmênides tinha razão, ao contrário de Melisso. Este proclama o 'todo infinito', enquanto Parmênides o afirmava finito e 'igualmente distante de um centro' ".⁸⁰

Entre os comentadores contemporâneos, Charles Kahn, por exemplo, é categórico ao afirmar que não há lugar, em Parmênides, para nada fora do céu que sustenta as estrelas⁸¹, reiterando ainda que a tradição seguida pelo eleata não foi certamente a pitagórica, uma vez que a cosmologia pitagórica era de tipo jônico, e, como tal, afirmava um ἄπειρον περιέχον fora dos céus.

Paul Tannery considera indiscutível que, como fiel discípulo de Parmênides, Empédocles negava a infinitude espacial.⁸² Mas Tannery não reconhece no conceito de “ilimitado espacial” de Anaximandro um sentido de infinito, tal como nós modernos possuímos. Ele o atribui, contudo, a Pitágoras, e seu argumento para fazê-lo está no fato de que Pitágoras era sobretudo geômetra e, como geômetra, não poderia não ter um tal conceito em mente. Para Tannery, a compreensão dessa vasta e complexa questão tem sido dominada por uma atitude aristotélica, ou seja, uma compreensão categórica de que o infinito dos geômetras é algo claramente abstrato, ao passo que o mundo concreto é finito e não há vazio em torno dele. Ao discordar da visão Aristotélica, Tannery lembra ainda de Arquitas, um representante da tradição pitagórica que já havia sustentado uma

⁷⁹ Empédocles, Fr. B, 28. No grego, extraído de Jean Bollack. *Empédocle*. Vol. II. *Les origines, édition et traduction des fragments et des témoignages*. Ed. Gallimard. Les Éditions de Minuit. Paris, France. 1969 :

ἀλλ' ὅ γε πάντοθεν ἴσος < ἐὼν > καὶ πάμπαν ἀπείρων Σφαῖρος κυκλοτερὴς μονίῃ περιηγῆι χαίρων

Para a consideração de Rodolfo Mondolfo, ver, *O Infinito no Pensamento da Antiguidade Clássica*. Op. Cit. p. 344.

⁸⁰ Cf. Aristote. *Phisique* (Γ 207a 13 e ss.), Trad. Henri Carteron. Ed. Les Belles Lettres. Paris, France. 1996.

⁸¹ Charles Kahn aponta como referência para a afirmação da finitude do mundo em Parmênides, o fragmento B 8. 42-49. Cf. Charles H. Kahn. *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology*. Op. Cit. p. 234. nota 4. Cp. Parmênides, Fr. 8. 47, extraído da *Física* de Simplicio: "é um 'reunido o todo' (10) é ainda 'um limite extremo' ". E, também, Platão, *Sofista* (244e): "Se é todo e inteiro como disse também Parmênides 'em cada parte... aqui ou acolá', enquanto o ser é tal possui centro e extremo"; ambos extraídos de *I Presocratici Testimonianze e Frammenti*. Op. Cit. Vol. I., p. 274.

⁸² Paul Tannery. *Pour l'histoire de la Science Hellène*. Op. Cit. p. 317. e tb. 319.

concepção de "infinito circundante" para o cosmos físico. A atitude de Aristóteles se explica, para o autor francês, pela forte influência das doutrinas da escola eleata de Parmênides, por ele adotadas.⁸³

Charles Kahn endossa a posição de que a concepção do universo como uma esfera finita, fora da qual nada existe, parece ter tido início com Parmênides e a escola eleata. E também Empédocles teria defendido uma visão similar, ou seja, na esteira de Parmênides e da escola eleata, ainda que o termo comum à filosofia milésia, *apeiron*, tivesse sido por ele empregado para designar essa imensa esfera⁸⁴.

W. K. C. Guthrie, por sua vez, e, em consonância com Kahn, é bastante assertivo ao afirmar que a concepção pitagórica é um esquema inteiramente negado por Parmênides. Na concepção pitagórica, há espaço tanto dentro quanto fora do cosmos, uma vez que, internamente, é ele que mantém as coisas separadas; enquanto que, externamente, ele é o sopro infinito que nutre o cosmos em seu crescimento, consistindo o processo cosmogônico na imposição de limite ao ilimitado. De modo diverso, em Parmênides, a realidade interior ao cosmos é una e contínua, e não há nada fora do cosmos, seja sopro, seja espaço, seja *apeiron*, isto é, seja matéria física, espaço vazio, ou mesmo, tempo e duração. O cosmos, sendo completo, não tem necessidade de nada que lhe seja exterior. Ao contrário, *peirata* o envolve como um todo.⁸⁵ O ápice dessa visão se deu certamente com Platão e Aristóteles, para os quais não há e nem poderia haver nem matéria nem espaço para nada fora da esfera do céu (οὐρανός). Para Mondolfo, é com Sócrates que se inicia “a crise da passagem do predomínio das concepções do infinito ao predomínio da exigência do limite”⁸⁶. É aqui, justamente, que a consciência do limite vai associar a determinação à perfeição e a infinitude à carência e a imperfeição.

⁸³ *Id. Ibid.* p. 412.

⁸⁴ Cf. Empédocles, Fr. B 28. Na tradução, para o francês, de Jean Bollack: *Mais lui, partout égal à lui-même et sans limite aucune, Sphairos à l'orbe pur, joyeux de la solitude qui l'entoure.*

No grego, extraído da mesma edição:

ἀλλ' ὃ γε πάντοθεν ἴσος < ἐὼν > καὶ πάμπαν ἀπείρων Σφαῖρος κυκλοτερὴς μονή περιηγῆι χαίρων

⁸⁵ W. K. C. Guthrie. *A History of Greek Philosophy. The Presocratic Tradition from Parmenides to Democritus*. Vol. II. Cambridge University Press. UK. 2003. p. 48.

⁸⁶ Rodolfo Mondolfo. *Op. Cit.* p. 379, 380.

Mondolfo menciona ainda, em sua defesa de uma concepção generalizada de infinito entre os antigos pré-socráticos, Zenão⁸⁷ e Melisso⁸⁸, considerados por muitos doxógrafos como "assertores da infinitude do ser", por terem demonstrado que o atributo da infinitude é necessariamente intrínseco à unidade do ente eterno.⁸⁹ Mas a afirmação mais radical de todas parece ser contudo a dos atomistas, que pensaram um espaço infinito no qual uma infinidade de átomos de diferentes tipos engendrariam diversos e inumeráveis mundos, concepção, que, ao que parece, mais se aproxima da noção moderna de infinito. Não surpreende portanto que os modernos tenham reabilitado teorias tais como a dos atomistas no sentido de provar a infinitude do mundo na era moderna. Essas considerações mecanicistas, às quais soa estranha toda e qualquer exigência de acabamento, finalidade e perfeição, às quais o acaso não se impõe como uma força estranha e desordenada, mas, ao contrário, constitui, mesmo que paradoxalmente, aos olhares mais clássicos, a própria ordem do mundo, conduziram à afirmação da existência de um número infinito de mundos, que, para vigorar, exige, simultaneamente, uma compreensão infinita de espaço. De modo que, se com os atomistas é inegável a compreensão do espaço como sendo infinito e constituído na plena proliferação de mundos inumeráveis, a controvérsia que gera uma dificuldade maior parece residir no reconhecimento de uma afirmação da infinitude do universo nos pensadores anteriores aos atomistas.

As discussões e tomadas de posição entre os estudiosos dos exíguos textos dos pré-socráticos são intermináveis e seria, de todo, impossível mapeá-las aqui. Procurei dar apenas alguns exemplos, a meu ver suficientes para dimensionar a intrincada natureza da questão.

⁸⁷ O Fr. 3 de Zenão, extraído da *Física* de Simplicio, é considerado o único inquestionavelmente autêntico, tendo chegado intacto até nós: "Ao demonstrar, uma vez mais, que, se há muitas coisas, estas mesmas são limitadas e ilimitadas, Zenão escreve textualmente o seguinte: 'Se há muitas coisas, força é que elas sejam tantas quantas existem, e nem mais nem menos do que estas. Mas se são tantas quantas existem, terão de ser limitadas. Se há muitas coisas, são ilimitadas as coisas existentes; pois há sempre outras entre as coisas que existem, e de novo outras no meio delas. E assim as coisas que existem são ilimitadas' ". Cf. G. S. Kirk; J. Raven & M. Schofield. *Os Filósofos Pré-Socráticos. Op. Cit.* p. 278.

⁸⁸ Cf. Fr. 7 de Melisso, extraído da *Física* de Simplicio: "Assim, pois, ele é eterno e ilimitado e uno e todo semelhante (...)"'. No grego: οὕτως οὐν ἀίδιον ἐστὶ καὶ ἄπειρον καὶ ἓν καὶ ὅμοιον πᾶν. Cf. G. S. Kirk; J. Raven & M. Schofield. *Os Filósofos Pré-Socráticos. Op. Cit.* p. 417.

⁸⁹ Rodolfo Mondolfo. *Op. Cit.* p. 347, 348.

Aparentemente, nada disso representa um problema para o tema que se quer desenvolver aqui; a dificuldade em lidar com as diversas interpretações da cosmologia e da matemática dos antigos não atinge diretamente a pesquisa em curso neste trabalho. E, se essas interpretações servem, por um lado, para confrontar a posição de Mondolfo, seja com relação à cosmologia de Parmênides, seja, de um modo mais geral, com relação à própria compreensão do infinito entre os antigos, as contundentes posições de Charles Kahn e Marcel Conche, no que se refere ao *apeiron* de Anaximandro, reforçam, por sua vez, a tese que afirma a consciência do infinito, ao menos entre os milésios. E eu acrescentaria que essa é a condição mesma para o pensamento acerca do cosmos entre os antigos de modo geral; confrontar-se sempre com a oposição, marcada pela ausência de limite, intrínseca à noção de infinitude.

O estudo desenvolvido pelo autor italiano pode ser compreendido, sob essa perspectiva, como uma apresentação da grande disputa ou *agon* no pensamento cosmológico entre os antigos, e é o reconhecimento desse *agon*, que, se não impede, ao menos dificulta uma atitude que visa simplesmente negar a questão. Para além da constatação de que a consciência do infinito, em suas múltiplas formas, estava largamente presente entre os antigos, o que se vê é o quanto, em certas tradições e escolas da antiguidade, foi preciso negá-la com veemência (como parece ter sido o caso de Parmênides e dos eleatas). A sua afirmação, contudo, tanto na tradição milésia quanto na tradição pitagórica, reforça uma visão acerca da história da cosmologia pronta para derrubar a simplicidade do esquema em que foi encerrada pela compreensão classicista.

De todo modo, é com grande força que as palavras de Aristóteles ecoam nesse momento: “o exame do infinito apresenta muitas dificuldades; ao negá-lo e ao afirmá-lo, elas são numerosas.”⁹⁰ Assim sendo, é fundamental esclarecer que a questão aqui não se refere a uma discussão única e exclusivamente sobre as concepções de infinito entre os antigos. O foco mais preciso do problema, ou seja, o sentido de infinito que interessa mais fortemente pensar, e, por uma razão muito especial, que se verá um pouco mais adiante, reside na noção de *infinito*

⁹⁰ Aristote. *Physique*, III, 203b 30. Trad. para o francês de Henri Carteron, Ed. Les Belles Lettres. Paris, France. 1996.

*circundante ou continente infinito (to periekhon apeiron)*⁹¹, que, sendo infinito, assegura os limites esféricos do cosmos. Eis aí a noção que aparece como essencial ao desenvolvimento da presente tese.

Os pitagóricos, como fortes herdeiros da tradição e sabedoria dos milésios, afirmaram uma espécie de “esfera continente” constituída pelo “sopro infinito” (*apeiron pneuma*), que circunda o cosmos, para além da esfera das estrelas fixas, e que é infinita.⁹² Um equivalente desse *apeiron pneuma*, foi pensado, por exemplo, por Filolau de Crotona, pitagórico de meados do século V, como uma imensa esfera de éter ou de fogo, um “fogo continente”, chamada por ele de *Olimpo* e situada para além da esfera das estrelas fixas. Para alguns pitagóricos essa esfera era identificada ao tempo, em sua infinitude constante; sendo a infinitude do tempo uma “infinitude do continente (*periekhon*) do devir universal”, selando, dessa forma, a proximidade entre as concepções espaciais e temporais em muitos do pensadores gregos antigos.⁹³

Portanto, dos jônios, do outro lado do mar Egeu, até à Magna Grécia, com os pitagóricos, na Sicília, as concepções de infinito, em seus múltiplos sentidos, parecem emergir sucessiva e coetaneamente, entre os gregos antigos. Toda essa intrincada questão acerca da presença de uma consciência ou intuição do infinito, entre os gregos da era pré-socrática, com todos os problemas decorrentes das diversas interpretações que sobre ela desenvolveram os pesquisadores do tema, interessa, para a investigação que estou procurando desenvolver aqui, em um sentido muito especial.

Se, conforme nos alerta Mondolfo (ainda que, para muitos, suas posições sejam inaceitáveis), a concepção de “esfera infinita” não é de modo algum estranha ao pensamento grego⁹⁴, mas, ao contrário, parece ter constituído mesmo

⁹¹ Rodolfo Mondolfo. *Op. Cit.* p. 77 a 82.

⁹² *Id. Ibid.* p. 80.

⁹³ *Id. Ibid.*

⁹⁴ Lembrando sempre que essas concepções encontraram em Platão e Aristóteles uma forte oposição. A concepção de universo de ambos os pensadores afirma veementemente sua limitação. Para Mondolfo, “neles age um motivo estático” e “obedecendo à fundamental exigência socrática do saber conceitual, que se concretiza na definição”, a filosofia platônica e aristotélica “realiza em toda a sua evolução histórica um esforço para subjugar em todo campo a indeterminação por meio da determinação e a infinitude por meio do limite.” *Id. Ibid.* p. 381.

“a mais característica forma da representação grega da infinitude espacial”⁹⁵, e se ele afirma ainda que é justamente na cosmologia filosófica, mais do que nas imagens mitológicas do mundo, que essa representação assume caracteres mais definidos⁹⁶, é digno de nota que, em meio a uma consciência explícita e inegável do infinito nas concepções dos pré-socráticos, o cosmos permaneça indestrutível. Eis aí o sentido especial, anteriormente apontado, para a argumentação que estou tentando desenvolver. Ao que parece, a experiência de um cosmos fechado permanece, ainda que este cosmos esteja encerrado em alguma forma infinita de espaço. Se o espaço para além do céu (ὀυρανός) é infinito, ainda assim, a membrana ou abóbada celeste constitui um limite para o mundo:

Entretanto, (como já assinalamos) esta circularidade do cosmos limitado se prolonga nos milesianos e nos pitagóricos ilimitadamente para além deste, com o continente infinito, que o abraça completamente em redor, e que por isso é chamado *to apeiron periekhon* e pelos pitagóricos é denominado também envolvimento (*holkos = volumen*) da esfera cósmica, como aquele que o envolve todo circularmente para constituir uma esfera maior; ou seja a “esfera do envolvente” (...); tendo contudo, o cosmos como núcleo central, mas por outro lado, não possui limites periféricos, estendendo-se por todas as partes interminavelmente⁹⁷.

O cosmos aparece portanto como traço comum às diversas concepções do universo entre os antigos pré-socráticos, tanto daquelas que afirmam um universo finito quanto das que reconhecem algum tipo de infinito circundante; uma esfera determinada por relações de circularidade, unidade e coesão. Se os gregos antigos não estavam alheios à noção de um universo infinito, tanto temporalmente quanto espacialmente, suas múltiplas e diversas afirmações despertam contudo a intuição de que o ilimitado não parece conseguir atingir aquilo que se quer afirmar como determinante da consciência moderna do infinito: um pensamento radical da noção de infinito, um infinito sem centro, que nada encerra, mas também não é encerrado por nada; um espaço homogêneo e infinito por toda parte, absolutamente aberto, absolutamente descentrado, sem qualquer espécie de limitação ou o que compreendemos como a “destruição” ou “derrubada do

⁹⁵ *Id. Ibid.* p. 332.

⁹⁶ *Id. Ibid.* p. 333.

⁹⁷ *Id. Ibid.*

cosmos” dos antigos. É essa a experiência diferencial da modernidade, que radical e definitivamente se opõe ao mundo antigo.

A noção do *ilimitado limitante*, que pulsa no pensamento dos pitagóricos; essa “essencial aporia”, de que nos fala Mondolfo, e “que surge no próprio centro de todo esforço de limitação”⁹⁸, parece sempre relacionar todo infinito a uma finitude, todo ilimitado a um limite. De modo que esse espaço externo à massa cósmica não faria, de forma alguma, do próprio cosmos algo infinito. Infinito, se o for, é o espaço que lhe é exterior, permanecendo a circularidade e unidade do cosmos preservadas justamente por esse *ilimitado limitante*.

Ora, em Anaxágoras a concepção do movimento rotatório é pensada progressiva e indefinidamente a partir de um núcleo central⁹⁹. Mondolfo reconhece também, entre os atomistas, uma limitação para além dos inúmeros mundos existentes que os encerra tal qual uma membrana:

a formação esférica de cada um dos infinitos mundos coexistentes encontra, num certo ponto de sua extensão progressiva, aquele limite numa espécie de membrana ou camada externa que se produz na periferia, segundo uma representação que se encontra também em Anaximandro¹⁰⁰.

Tendo clara essa resistência dos limites do cosmos, mesmo que em meio à ambiguidade de um infinito circundante, considero absolutamente legítimo o esforço de Mondolfo para corrigir a visão classicista que pretendeu negar aos gregos antigos uma consciência da infinitude, e é possível acrescentar que essa mesma consciência está sempre associada a uma outra noção também bastante difundida na antiguidade: a noção de circularidade. Noção essa que norteará toda a reflexão que se quer desenvolver, daqui por diante, no que se refere à tragédia bem como à apresentação do acontecimento trágico como ruptura justamente dessa circularidade intrínseca ao *agon* cósmico.

⁹⁸ *Id. Ibid.* p. 346, 347.

⁹⁹ *Id. Ibid.* p. 351.

¹⁰⁰ *Id. Ibid.*. Cf. tb. Écio II, 7, 2: "Leucipo e Demócrito envolvem o mundo numa 'capa' ou 'membrana' circular, que se formou por intermédio dos átomos curvos, ao emaranharem-se uns nos outros.", In: G. S. Kirk; J. Raven & M. Schofield. *Os Filósofos Pré-Socráticos. Op. Cit.* p. 441.

O círculo é a superfície plana limitada por uma linha curva ou circunferência, cujos pontos são equidistantes de um ponto fixo – o centro.¹⁰¹ Charles Kahn chama a atenção para o uso frequente do termo grego κύκλος no sentido tridimensional da “esfera” e afirma que essa era a imagem que Anaximandro tinha em mente para o cosmos. Sua concepção dos céus e seu mapa da terra deveriam dispor o universo esférico organizado em um sistema de círculos concêntricos.¹⁰²

Aqui interessa contudo a expressão da coincidência entre princípio e fim que a imagem do círculo oferece enquanto um dos desdobramentos decorrentes da forte noção de circularidade, e, em última instância, da própria noção de cosmos. Em Heráclito e Parmênides, ela é explicitamente mencionada.¹⁰³ E é justamente essa importante noção — a noção de circularidade e a consequente unidade que dela decorre — que possibilita pensar a unidade do cosmos também nos diversos domínios da existência, tais como a ética, a política, o domínio do sagrado e o campo da poética, por exemplo.

Uma tal experiência do cosmos marca sem dúvida uma profunda diferença com relação ao espaço infinito moderno, onde os eventos não mais parecem relacionar-se entre si, o que não significa de modo algum dizer que, quando os modernos começaram a desenvolver o pensamento sobre o infinito, os influxos dos antigos tenham cessado de soprar, e que não tenham representado um testemunho de capital importância. Ao contrário, muitas de suas teses foram retomadas, assimiladas e absorvidas pelos modernos, como se pode reconhecer no caso das teses dos atomistas e mesmo dos pitagóricos. Nos primórdios da era moderna, essa unidade cósmica ainda vigorava com força extrema, conforme se verá por meio de suas ressonâncias na tragédia de Shakespeare.

A transposição dos limites impostos pelo esquematismo simplista em vigor na tradição classicista da história do pensamento, apontado por essa reflexão, possibilitou o reconhecimento de uma forte consciência da noção de infinitude

¹⁰¹ Essa é a definição formal encontrada, de modo geral, nos dicionários. Cf. por exemplo, *Dicionário Antônio Houaiss da Língua portuguesa*. Ed. Objetiva. Rio de Janeiro, 2001.

¹⁰² Charles H. Kahn. *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology*. Op. Cit. p. 89. Cf. tb. nota 5.

¹⁰³ Em Heráclito, encontramos essa afirmação no Fr. 103: “Princípio e fim se reúnem na circunferência do círculo”. Cf. *Heráclito. Fragmentos. Origem do Pensamento*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Op. Cit. p. 121. Em Parmênides, uma afirmação semelhante pode ser encontrada no Fr. 5: “... para mim é comum de onde eu comece; pois aí de novo chegarei de volta”. Cf. *Pré-socráticos. Col. Os Pensadores*. Op. Cit. p. 122.

entre os gregos antigos, pondo em relevo um aspecto essencial do pensamento pré-socrático, que pode ser sintetizado, de maneira geral, como um pensamento que possui em sua própria raiz a afirmação dos contrários na base de tudo o que é. Talvez essa ideia seja melhor expressa por meio de uma dupla afirmação: além de reconhecer a oposição dos contrários como fundamento para o cosmos, também o próprio desenvolvimento do pensamento precisa se dar em face desse *agon*. Concordar com Mondolfo é reconhecer que as teses afirmadas pelos pré-socráticos revelam “um processo de pensamento eminentemente dinâmico; de maneira que o limite se torna negado no próprio ato em que é afirmado (...)”¹⁰⁴

Assim, não seria imprudente declarar que a finitude só poderia ser pensada na era pré-socrática em face do seu oposto — o infinito — imprescindível na realização do jogo de contrários ou *agon* que determina a dinâmica e a profundidade de tal pensamento.

Na era moderna, a mentalidade formada na esteira da concepção classicista do mundo grego antigo fixou-se, nos lembra Mondolfo, unicamente nos aspectos apolíneos da harmonia, finitude e ordenação de um cosmos perfeito — esquecendo-se da desmedida dionisiaca, que só será retomada bem mais tarde com pensadores como Friedrich Nietzsche, por exemplo —, projetando anacronicamente para os tempos pré-socráticos uma concepção que é em verdade platônico-aristotélica.¹⁰⁵ Documentos importantes atestam que as noções de infinitude e de ausência de limitação não passaram despercebidas aos gregos da antiguidade. Afinal, por que razão um povo ou uma cultura teria tanto apreço pelo limite e pela ordem, associando-a frequentemente à beleza, à harmonia e à proporção, bem como ao *ethos* e à *eudaimonia*, noções de vital importância para

¹⁰⁴ Rodolfo Mondolfo. *Op. Cit.* p. 346.

¹⁰⁵ “As características de serenidade olímpica, de harmonia plástica, de ordem clara e luminosa, de medida e limite exaltadas por Goethe, representam na Grécia o que se convencionou chamar o *espírito apolíneo*; mas como intui Nietzsche muito bem, diante dele também se encontra o *espírito dionisiaco*, com seus impulsos de paixões turvas e desordenadas, de contrastes e lutas, de invejas e desumanidade, de desarmonia e excesso, de exaltação e pessimismo. Sem este aspecto escuro e noturnal (*Nachtsseite*) da alma grega, adverte Nietzsche, não se poderia entender e apreciar o próprio aspecto luminoso ou apolíneo, em sua efetiva e plena vitalidade. Pois bem, se o espírito apolíneo, diáfano em sua ordem e harmonia, tende a enclausurar a mente grega no âmbito da medida e do limite, o espírito dionisiaco, ao contrário, tende a abri-la para todos os horizontes do infinito.” *Id. Ibid.* p. 28.

os antigos, se não possuísse, como contrapartida, uma ampla consciência do caráter abismal da desmedida, das profundezas e do ilimitado?¹⁰⁶

Se o traço que marca a radical diferença ou descontinuidade entre o modo de estar no mundo, de antigos e modernos, não se encontra na consciência da infinitude, uma vez que em ambos reconhecemos a presença de um pensamento sobre o infinito, ele está contido na experiência que se desdobra em função dessa consciência. Se, para os antigos, a consciência do infinito esteve sempre relacionada à noção de circularidade e consequentemente jamais representou o desaparecimento do cosmos, na era moderna, essa mesma consciência está, intrínseca e irremediavelmente, associada à sua perda e destruição. Se, entre os antigos, a experiência do infinito parece se dar sempre a partir da circularidade do cosmos limitado pela esfera das estrelas fixas, ainda que se possa “estender a mão para mais além”, como queria Arquitas¹⁰⁷, o pitagórico, trata-se de uma extensão do infinito sempre para além do cosmos e sempre preservando a sua integridade. Mesmo em Anaxágoras, que pensou, de acordo com a interpretação de Mondolfo, em um cosmos em expansão, esse cosmos é circundado pela “massa infinita do

¹⁰⁶ Talvez seja interessante lembrar que, entre os pitagóricos, por exemplo, ao menos se consideramos a lenda herdada da tradição, Hípasos de Metaponto (ou de Crotona), um discípulo de Pitágoras e, também, segundo se diz, mestre de Heráclito, teria sido considerado traidor por revelar o mistério da incomensurabilidade da diagonal e a inscrição dos pentágonos dentro do círculo, infringindo assim a lei do silêncio que vigorava entre os pitagóricos. O que se diz é que ele teria sido excluído da escola por essa razão e se teria erguido para ele um túmulo, simbolizando a sua morte para os pitagóricos. Outros relatos dão conta de que ele se teria lançado ao mar para se punir, ou mesmo teria sido jogado por seus condiscípulos. As referências são Iâmblico. *Vida de Pitágoras*, § 88 e ainda, Proclo, cuja interpretação do episódio o compreende, de forma alegórica, como uma advertência para o ensinamento de que tudo o que é da ordem do irracional, desmedido e privado de forma deve permanecer oculto, resguardado. De todo modo, dizer que entre os gregos antigos vigorava uma consciência da infinitude e que foi em face dela que tanto se prezou a medida e o limite, não significa dizer que o infinito não constituísse para o pensamento algo de profundamente provocador e temível. As práticas éticas demonstram isso na medida em que se afirma constante e repetidamente a justa medida como o princípio mais nobre e regulador do campo variável das ações. O grego tem ampla consciência do perigo que envolve o âmbito da desmedida, ele se encontra constantemente sitiado por forças capazes de arrastá-lo e, como Odisseu, que, no encontro com as sereias logrou da racionalização sobre o perigo amarrar-se ao mastro para não ser lançado ao apelo do irracional, figurado pelo canto das sereias, os gregos, de modo geral, contam com a ampla afirmação ética da justa medida e do equilíbrio nas relações entre forças diversas. Assim, se, para os pitagóricos, onde o número era o fundamento de tudo o que há, a descoberta de uma grandeza que não pode ser numerável equivalia a uma ruptura no sistema racional por meio do qual compreendiam o mundo, da mesma forma, o *apeiron*, seja ele ou não espacial, e mesmo toda e qualquer ameaça ao processo de racionalização do cosmos, precisa ser enfrentada e incorporada ao *agon* próprio ao pensamento cuja marca determinou a era pré-socrática.

¹⁰⁷ Rodolfo Mondolfo. *Op. Cit.* p. 334.

indiferenciado” e, em sua progressiva expansão, tem sempre uma limitação demarcada por ela. Nas palavras do autor italiano:

Eis aqui, então, a cosmogonia concebida como formação progressiva de uma esfera infinita, formação que não parece conhecer limites, enquanto que em redor do Cosmos, que se vai expandindo em proporções cada vez maiores, permanece sempre a massa infinita do indiferenciado (“e o envolvente é infinito por sua massa”).¹⁰⁸

De modo que, também um cosmos em progressiva expansão é mantido enquanto cosmos por uma massa circundante infinita. Se há um “envolvente” é porque há certamente um “envolvido” — e esse envolvido é o cosmos.

De tudo isso importa ressaltar que a concepção do mundo como cosmos afirma a esfera como limite máximo e repercute na totalidade da experiência grega da existência, a partir da qual toda bela ordenação está estruturada e é mantida.

Assim, se somos obrigados a reformular a nossa compreensão do pensamento pré-socrático acerca do infinito, não necessitamos fazê-lo contudo no que tange à experiência singular que possuíam do mundo como cosmos, diferença crucial e marca radical de ruptura e descontinuidade entre mundo antigo e mundo moderno.

Até aqui, o que se apreendeu da forte argumentação apresentada por Mondolfo é que, se a presença, já em Homero¹⁰⁹, da consciência do infinito, que o autor italiano tanto quer afirmar, pode ser apontada como uma consciência sobretudo da *grandiosidade* ou *imensidão* do mundo, e não exatamente uma afirmação da sua infinitude¹¹⁰, e, se, em muitas de suas ocorrências, em Homero, o termo *apeiron* pode ser lido como “intransponível”, o que não significa dizer necessariamente infinito, nos pré-socráticos é contudo forçoso admitir que essa consciência se deixa transparecer de múltiplas formas, com força e vigor

¹⁰⁸ *Id. Ibid.* p. 364.

¹⁰⁹ Rodolfo Mondolfo exemplifica a presença da noção de infinito em Homero utilizando-se de inúmeras passagens extraídas da *Iliada* e da *Odisséia*. Para o autor italiano, não resta dúvida de que nas descrições homéricas “se expressa uma viva compreensão do imenso, daquilo que excede toda medida”. Cf. Rodolfo Mondolfo. “O Infinito nos Poemas Homéricos”. *Id. Ibid.* p. 43 a 51.

¹¹⁰ Posição compartilhada também por Marcel Conche: “Não se vê, de resto, como a contemplação de um céu de ‘bronze’ (χάλκεος, *Il.*, XVII, 425) teria podido dar a Homero o sentimento de infinito, o qual supõe a percepção do céu como ‘profundo’”. Cf. Marcel Conche. *Anaximandre, Fragments et Témoignages. Op. Cit.* p. 71.

inegáveis em muitas das cosmologias desenvolvidas. Talvez, até mesmo, conforme afirmado anteriormente, como posição ou contraposição imprescindível na realização do jogo de contrários que determina toda a profundidade do pensamento naqueles tempos.

Toda essa reflexão — que não visa especificamente as cosmologias pré-socráticas, embora dependa de uma compreensão geral delas, ou melhor, de uma intuição que delas se depreende, para avançar — conduz à afirmação de uma posição, aqui fortemente defendida, de que nenhuma concepção do infinito entre os antigos foi capaz de dissolver a noção imperante e formadora da própria mentalidade grega antiga: a noção de cosmos. E é justamente a sua “destruição” que vai marcar a radical diferença do modo de estar do homem no mundo, na era moderna.

Mas é igualmente importante reconhecer que, nos tempos modernos, a afirmação da infinitude do universo vai requerer um longo período de transformações para ser absorvida. A força da experiência de um cosmos fechado exercerá seu poder por muitos séculos, e mesmo nos primórdios da era moderna se manterá intacta ainda por algum tempo.

De modo que o confronto ou *agon* cosmológico de que se fala, quando se pensa nas concepções de mundo afirmadas no segundo período demarcado por esta pesquisa, isto é, os séculos XVI e começo do XVII, da era moderna, se dá ainda entre ordens cósmicas cuja fisionomia é a de um mundo fechado.

Ao se quebrar, de um lado, o esquematismo¹¹¹ que impedia o reconhecimento da consciência do infinito entre os gregos antigos — quebra essa

¹¹¹ Pode-se apontar ainda (contra esse esquematismo simplista, ao qual o jogo múltiplo e dinâmico do *agon* entre posições diversas de antigos e modernos foi reduzido) o antagonismo entre as concepções geocêntrica e heliocêntrica. Tomado como uma simples relação de oposição de posições unívocas entre antigos e modernos — que fez dos antigos exclusivamente os defensores de um cosmos onde a terra está no centro, e, do heliocentrismo, um pensamento que só ocorre na modernidade —, esse *agon* torna-se bem mais complicado, na medida em que se pode identificar entre os gregos antigos, mais especificamente entre os pitagóricos do séc. V, a partir do modelo de Filolau de Crotona, uma concepção de mundo em cujo centro, não a terra, mas um “fogo central”, faz da própria terra e do sol, bem como de todos os outros planetas, astros que orbitam à sua volta. Cf. Aristote. *Traité du Ciel*, XIII, (293a 15-25): “No que concerne à sua posição [da terra], nem todos têm a mesma opinião, mas a maioria afirma que ela se encontra no centro do universo: esses são os que dizem que a totalidade do céu é finita. A escola italiana, que nós chamamos Os Pitagóricos, possuem uma visão contrária. Eles dizem, com efeito, que há um fogo ao centro, enquanto que a terra, sendo um astro dentre outros, produz a noite e o dia em sua revolução circular em torno do centro.” Trad. para o francês de Catherine Dalimier e Pierre Pellegrin, para a edição G. F. Flammarion, France, 2004.

Cf. tb. Écio II, 7, 7 (DK 44 A 16), In: G. S. Kirk; J. Raven & M. Schofield. *Os Filósofos Pré-Socráticos. Op. Cit.* p. 360, 361: “Filolau coloca o fogo em redor do centro do universo e chama-

que tornou a investigação das concepções de mundo na antiguidade algo de ordem bem mais complexa do que se poderia supor sob a ótica de uma univocidade apolínea —, foi preciso, igualmente, admitir, de outro lado, que, nos primórdios da era moderna, o processo de abertura do cosmos para um espaço infinito não se deu de forma tão fácil e imediata quanto parece querer o pensamento que afirma uma oposição sem ambiguidade e simplista entre *um cosmos fechado* e *um universo infinito*, como marca de distinção entre o mundo antigo e o mundo moderno. É preciso lembrar sobretudo que a modernidade começa em meio a um cosmos ainda fechado. Se, em retrospectiva, a abertura do mundo para o infinito pode até ser uma marca diferencial, ela é contudo o resultado de um longo e irregular processo de ruptura e retomada, refutação e assimilação, com relação aos antigos, bem mais difícil e multifacetado, mas, sobretudo, bem menos polarizado do que se gostaria de afirmar. A reflexão que tem na mira esses movimentos tortuosos não pode caminhar por atalhos, sob pena de simplificar e empobrecer os processos da história.

Pode-se dizer, por fim, que essa breve incursão na discussão acerca da consciência do infinito entre os antigos operou uma significativa transformação no olhar lançado naquela direção, redimensionando, da mesma forma, a compreensão acerca dos primórdios da era moderna. Como consequência disso, será preciso pensar ainda, que, tanto o *agon* (enquanto a força em jogo na tragédia) quanto a ruptura na ordem do cosmos (ou o que se apresenta como acontecimento trágico propriamente dito), não poderão ser tratados de forma rudimentar, simplesmente como a guerra de uma ordem *versus* outra. Também os aspectos irregulares de ruptura e retomada, de transição e assimilação, fazem parte desse jogo intrincado de forças, em que ordens distintas se confrontam, em uma dinâmica complexa, sempre que o mundo sofre uma transformação radical.

O paradoxo que nos convida a pensar aqui, sobretudo porque possui uma estreita ligação com a poética trágica, em sua afirmação da condição do homem como ser mortal, reside no fato de que a circularidade é a imagem temporal dos antigos para a infinitude, ao passo que, com os modernos, se afirmou a imagem da

lhe 'lareira do mundo', 'casa de Zeus', 'mãe dos deuses', 'altar, vínculo e medida da natureza'. E além disso, há um outro fogo que envolve o universo na periferia. Mas diz ele que o centro é por natureza primário, e que em redor do centro dançam dez corpos divinos — em primeiro lugar, a esfera dos astros fixos, depois os cinco planetas, a seguir a estes o Sol, depois a Lua, depois a Terra, depois a anti-terra, e por fim o fogo da 'lareira', que tem o seu posto em redor do centro."

linha reta. Entre os pré-socráticos, sobretudo em Anaximandro, Heráclito e Empédocles, essa imagem da eternidade da circularidade da *physis* é bastante evidente. Também Alcmeón de Crotona (séc. V a.C.), um dos mais importantes discípulos de Pitágoras, considerava a alma o princípio da vida e afirmou que os homens morrem porque não podem unir o começo ao fim; a alma, ao contrário, é imortal, justamente, porque, de forma semelhante aos astros — cujo movimento é circular e eterno, retornando sempre sobre si mesmo —, move-se eternamente.¹¹²

¹¹² Cf. *I Presocratici Testimonianze e Frammenti. Op. Cit.* Vol. I, p. 243: Aristóteles. *Probl.* (17, 3. 916a 33): *Alcmeone dice che per questo muoiono gli uomini, che non possono unire il principio con la fine.* Cp. Alcmeón. *Apud.* Léon Robin. *La Pensée Grecque et les origines de l'esprit scientifique.* Ed. La Renaissance du Livre. Paris, 1932.

3.

Conexões entre o *agon* no cosmos e na tragédia

Os deuses são portadores de totalidade (totalidade do espaço e totalidade do tempo), portadores de universalidade, pelo valor original e arquetípico por meio do qual eles gratificam todas as coisas; em uma palavra, isso é de tal forma verdadeiro que os deuses são o sentido e a essência do cosmos.

(Bernard Deforge. *Eschyle Poète Cosmique*)

Uma das grandes dificuldades de abordar a noção de cosmos e a forma como essa unidade é apresentada na poética dramática reside na estreita relação entre o cosmos físico e os domínios da política, da ética e do sagrado. Reunidos na unidade e totalidade do que se compreende como cosmos, esses domínios só podem ser separados para efeitos de análise e, portanto, como exercício racional, uma vez que, entre os antigos, eles eram vivenciados justamente na implicação direta que mantêm entre si. De modo que o problema está, mais precisamente, no fato de haver, sim, uma distinção, sem que haja uma separação. Na verdade, esses domínios só podem vigorar, se mantemos em mente a noção de cosmos, na sua total articulação uns com os outros. Eles são partes integrantes e vitais do cosmos e se confrontam, naturalmente, em *agon*, sustentando assim a unidade do próprio cosmos. Dessa forma, se pode reconhecer o domínio do humano e a dimensão sagrada — ou seja, o domínio dos homens e dos deuses —, mas, também, o domínio da natureza ou *physis* — na reunião de céu e terra —, bem como os desdobramentos da própria experiência humana, que a tragédia apresenta por meio do confronto entre homem e mundo, para afirmar sua indissolúvel unidade, para afirmar, portanto, que o homem da antiguidade só pode ser pensado e compreendido em meio ao cosmos.

Nesse amplo confronto, o homem marca sua posição através de sua capacidade para a ação e para a palavra, revelando, ao mesmo tempo, a ambiguidade de sua condição: lançado ao mundo como ser mortal, o único dentre todos os seres mortais a ter consciência da sua mortalidade.

É portanto em meio à dificuldade imposta pela impossibilidade de separação desses diversos domínios da existência que se pretende pensar mais aprofundadamente as conexões entre política e poética na tragédia. O que se quer compreender é como uma nova ordem política, e também ético-religiosa, emerge, pondo-se em confronto com a tradição estabelecida, e como tudo isso se reflete na poética trágica.

Certamente o que ocorreu, como consequência da revolução na concepção de mundo promovida pelos pré-socráticos, foi uma verdadeira revolução também em termos religiosos. Uma nova consciência religiosa irrompe, não apenas da crítica ao antropomorfismo próprio à religião homérica, mas também do fato de que há agora uma forte concepção da *physis* como algo divino. Há, em verdade, uma transmigração ou transposição do sentido de divindade que, nas religiões arcaicas, encontrava-se calcado na prefiguração antropomórfica dos deuses, para uma divinização do próprio ser e da *força geradora* da natureza (*physis*). Os astros são agora considerados *theoi* por sua eternidade no tempo, pela circularidade e regularidade de seu movimento. É interessante notar que agora é justamente a ordenação da *physis* em sua circularidade e regularidade eternas, nos processos de geração e perecimento, que conduz à divinização do cosmos. É a ordem racional, que pode ser captada pela intuição do homem, que se ergue então como categoria divina.

Ao mesmo tempo, em termos políticos, há a irrupção de um pensamento político, ou seja, de uma articulação racional das questões e problemas de ordem política. Ao que parece, o mesmo movimento que permite a racionalização dos processos da natureza, conduz, análoga e paralelamente, à elaboração racional também dos processos da comunidade humana. Pode-se dizer portanto que o que se origina aí é uma verdadeira teoria política, no antigo sentido de teoria (θεωρέω) ou contemplação racional; contemplação pela inteligência, que põe em questão a forma por meio da qual o poder era exercido até então, na medida em que permite confrontar a ordem arcaica e inquestionável em vigor.

A tragédia expõe o inevitável confronto ou *agon* entre essas ordens antagônicas, nos diversos domínios da existência e permite pensar, justamente por se encontrarem indistintamente implicadas, umas nas outras, seus limites e sua legitimidade. O trabalho da *mimesis* que se opera por meio da poética trágica é

construído na tessitura do *agon* ou confronto que permite o embate entre o arcaico e o emergente, e, portanto, entre temporalidades e ordens distintas.

O interessante é que, com a tragédia, esse confronto entre o instituído ou inquestionável e o que irrompe como exigência das transformações próprias à vida pode ser oferecido à visão, e, conseqüentemente, ao pensamento e à crítica, ao debate público, por meio do teatro.

3.1.

Agon e política na tragédia

Não há cidade que pertença a um único.
Reinarias sozinho no deserto.

(Sófocles. *Antígona*)

A estreita relação entre o pensamento sobre o cosmos e a ordenação no campo da política e da justiça, o espelhamento de uma concepção em outra, é amplamente reconhecido entre os antigos. Ao que tudo indica, os pensadores pré-socráticos extraíram com regularidade seu vocabulário da terminologia desenvolvida e empregada nos debates jurídicos. Nos chamados *physiologoi* ou *physikoi* — os pensadores da *physis* — esses termos chamam a atenção. Em Anaximandro, aparecem as expressões διδόναι δίκην e ἀδικία, e, em Heráclito, reconhecemos o νόμος da justiça.¹¹³

O pensamento de Anaximandro atesta contudo algo de vulto ainda maior: quando o pré-socrático de Mileto sustentou que a terra estava no centro do cosmos e em repouso, ao que parece, afirmou aí uma necessidade (ἐξ ἀνάγκη) estabelecida pelo fato de estar a igual distância das extremidades do cosmos. Suspensa no ar, sem a necessidade da presença de qualquer elemento de apoio, sua permanência se dá pelo fato de ser equidistante dos limites do cosmos. É portanto sua centralidade que lhe garante permanência e equilíbrio, bem como a relação de equidistância dos pontos limítrofes da esfera cósmica. Essa foi a relação determinante encontrada por Anaximandro para a afirmação acerca do equilíbrio e estabilidade da terra no centro do cosmos, inaugurando com isso uma nova

¹¹³ A expressão διδόναι δίκην pode ser traduzida por "pagar justiça", "pagar pena"; os termos ἀδικία e νόμος podem ser traduzidos, respectivamente, por "injustiça" e "lei".

Para o fragmento de Anaximandro, ver nota 35, p. 45, 46, deste trabalho.

Cf. Heráclito. Fr. 114: "Para falar com recolhimento é necessário concentrar-se na reunião de tudo, como a cidade na lei, e, com maior concentração ainda. Pois todas as leis dos homens se alimentam de uma lei una, a divina; é que esta impera o quanto se dispõe, basta e excede a todas.", In: Heráclito. *Fragmentos. Origem do Pensamento*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. *Op. Cit.* p. 129.

No grego, extraído do estabelecimento de Marcel Conche. *Héraclite. Fragments. Op. Cit.* (Fr. 57) — Stobée, *Anthologie*, III, 1, 179:

ξὺν νόῳ λέγοντας ἰσχυρίζεσθαι χρή τῷ ξυνῷ πάντων, ὅκωσπερ νόμῳ πόλις καὶ πολὺ ἰσχυροτέρως τρέφονται γὰρ πάντες οἱ ἀνθρώπειοι νόμοι ὑπὸ ἐνὸς τοῦ θείου κρατεῖ γὰρ τοσοῦτον ὁκόσον ἐθέλει καὶ ἔξαρκεῖ πᾶσι καὶ περιγίνεται.

imagem do mundo, reconhecida como a geometrização do cosmos.¹¹⁴ Mas não é difícil perceber que essa geometrização está inteiramente referida aos desdobramentos de uma noção capital na concepção de cosmos dos antigos: a noção de circularidade. Todo centro encontra-se inevitavelmente em relação a uma circularidade, assim como a equidistância desse centro aos pontos periféricos. Só o círculo e as relações em torno da circularidade possibilitam pensar, portanto, alternância, equidistância e centralidade.

No entanto, ao afirmar que a circularidade ou alternância entre os poderes das forças opostas no cosmos é que constitui a sua unidade e totalidade, Anaximandro fornece, em termos cosmológicos, o mais importante fundamento para o pensamento político democrático; a Constituição democrática, por excelência, exige, para se manter em equilíbrio, sobretudo, a circularidade no exercício do poder, a alternância na ocupação dos cargos públicos relevantes, assim como, no cosmos físico, o dia cede lugar à noite.

O estudo da história política da Grécia antiga torna possível perceber o quanto as relações de poder foram se tornando cada vez mais vulneráveis, sobretudo a partir do começo do século VI, se conservamos em mente o ano de 594 a.C. como a data da eleição de Sólon (Salamina, 640-558 a.C.) como magistrado, em Atenas. Tradicional e milenarmente calcada na restrição do exercício do poder a um único indivíduo ou a um grupo limitado de indivíduos, situado no topo de uma estrutura hierárquica verticalizada, bem como na exploração da maioria escrava, essa estrutura começa a não mais se sustentar; a necessidade de uma intensa e urgente transformação vai ficando cada vez mais evidente.

A difusão de conhecimento que começa a se intensificar, a partir desse período, assim como a instituição de uma ampla discussão acerca da liberdade, que entra na pauta do dia das questões políticas, com Sólon — que funcionava como uma espécie de mediador oficial e que obteve grande sucesso em suas reformas —, são algumas das mudanças operadas, que começam inevitavelmente a ameaçar a estrutura de poder estabelecida. Kurt Raaflaub lembra que a presença

¹¹⁴ Jean-Pierre Vernant. “Geometria e astronomia esférica na primeira cosmologia grega” In: *Mito e Pensamento entre os Gregos*. p. 193 a 205. Na mesma obra, ver tb. “Estrutura geométrica e noções políticas na cosmologia de Anaximandro”. p. 207 a 225. Cf. ainda, do mesmo autor, “La nouvelle image du monde”, In: *Les Origines de La Pensée grecque*. Presses Universitaires de France/ Quadrige. Paris, France. 2007. p. 119 a 130.

de figuras importantes, como mediadores e legisladores, ajuda no avanço do pensamento político, uma vez que, tal como fez Sólon, eles podem facilitar a expressão das insatisfações argumentando em prol da necessidade de reformas.¹¹⁵

Estendendo-se aos campos social, econômico e político, as reformas intensificaram o processo de formação da *polis*, que, por sua vez, contribuiu para a efetivação da consciência política em uma parcela mais ampla da população, dotando-os de maior capacidade de ação.¹¹⁶ Mas esse era, contudo, um estágio ainda pré-maturo do intenso processo de formação da *polis* e estabelecimento de uma Constituição democrática. Seria necessário ainda, e por uma ironia da história, conforme chama a atenção Gregory Vlastos, atravessar a tirania de Pisístrato (que governou de 546 a 527 a.C.), que, se não deu ao povo exatamente aquilo que eles reclamavam, conseguiu dar ao menos o suficiente para transformá-los em uma "razoavelmente próspera e por isso mesmo 'tranquila' parte do estado."¹¹⁷

A instauração da *Isonomia*, o regime decorrente da “reforma de Clístenes” (em torno de 508/507 a.C., cinquenta anos, portanto, após a morte de Sólon), ou regime de igualdade entre os cidadãos da *polis*, que concede à assembléia, dentre outras reformas, amplo poder de discussão e decisão em todas as questões da política pública, representou mais um importante passo para a construção da *polis* democrática. Mas o processo mais amplo de instauração de uma Constituição verdadeiramente democrática só vai atingir seu ápice na segunda metade do século V, no governo de Péricles (461-431 a.C.), ao incorporar, finalmente, essa figura central e vital para a constituição da própria cidade: o cidadão, reconhecendo amplamente sua liberdade e direito de participação na vida política.

O historiador e antropólogo político alemão Christian Meier mostra também como é estreita a relação entre a amplitude de atuação conquistada pelo conjunto

¹¹⁵ Problemas em torno da questão da posse da terra, além da prática de escravização, corrente entre os próprios atenienses, como pena para os que se encontravam em dívida, (e que marca a diferença de sentimento provocada entre a prática da escravização de estrangeiros, comprados ou capturados, e a escravização dos próprios atenienses), e ainda, o crescimento das disparidades econômicas e sociais, precipitaram um estado maior de intolerância, fazendo com que a liberdade individual ganhasse destaque no campo das discussões políticas e o problema da servidão provocasse intensa reação. Cf. Kurt Raaflaub. *The Discovery of Freedom in Ancient Greece*. The University of Chicago Press. Chicago, USA, 2004. p. 45 a 57.

¹¹⁶ *Id. Ibid.* p. 48, 49.

¹¹⁷ Cf. Gregory Vlastos. *The Presocratics. Studies in Greek Philosophy*. Vol. I. Princeton University Press. New Jersey, USA, 1996. p. 51.

dos cidadãos, que passa a ocupar o espaço público e político, e a intensificação da pulsação da própria vida política. A configuração arcaica impedia uma articulação mais profunda do pensamento político, e o caráter embrionário dos laços entre a aristocracia e as camadas populares revela o quanto esse “*ethos* nobiliário”, na expressão de Meier, ou domínio exclusivo dos valores dos nobres, no vértice superior do poder, tornava fraca toda possibilidade de exercício político mais amplo.¹¹⁸

O principal acontecimento político do período clássico — a formação da chamada cidade-estado ou cidade-nação (*polis*) — se dá, portanto, a partir de um processo que avança, pouco a pouco, e o que caracteriza esse processo, assim como a excelência de sua realização, é a formação de um espaço público capaz de produzir a abertura para uma esfera de experiência comum, na qual as manifestações sociais e políticas transformam inteiramente a vida do cidadão grego. Nas palavras de Hannah Arendt:

a *polis* era para os gregos como a *res publica* para os romanos, (...) a garantia contra a futilidade da vida individual, o espaço protegido contra essa futilidade e reservado à relativa permanência, senão à imortalidade, dos mortais.¹¹⁹

Pela grandeza de espírito que a constituiu, a *polis* era, ao mesmo tempo, o espaço amplo e comum a todos os cidadãos e o lugar onde os indivíduos podiam se destacar uns dos outros em suas virtudes e aptidões. Era esse o verdadeiro sentido da cidadania grega, a possibilidade de o indivíduo se destacar em meio à comunidade e isonomia dos cidadãos.

Foram esses alguns dos principais fatores em jogo que constituíram a força plástica capaz de começar a dar forma a essa nova organização social emergente ou a esse novo cosmos político. O que se operou foi *grosso modo* a passagem política de um sistema monárquico ou aristocrático para um sistema democrático. Nessa passagem, a figura superior do monarca, ou do Conselho dos nobres, enfrenta a força emergente desse novo personagem, que não é na verdade um, mas um amplo conjunto central, o conjunto dos cidadãos, apto a surgir apenas em um

¹¹⁸ Christian Meier. *De la tragédie grecque comme art politique*. Traduzido para o francês do original alemão, *Die Politische Kunst der griechischen Tragödie*, por Marielle Carlier. Ed. Les Belles Lettres. Paris, 2004. p. 256.

¹¹⁹ Hannah Arendt. *A Condição Humana*. Ed. Forense Universitária. Rio de Janeiro. 2001. p. 66.

ambiente propício como a *polis*. E como essa parece ser uma das maiores exigências da *polis* como ordenação política — um centro que se estende cada vez mais amplamente ao conjunto dos cidadãos, que passam a participar cada vez mais ativamente no governo das cidades, sempre de acordo com uma dinâmica de circularidade e alternância —, a velha estrutura piramidal, onde o poder se concentra estagnado no topo, ocupado por um ou por um grupo restrito de nobres, torna-se portanto obsoleta.

Sabe-se contudo que essa nova ordem democrática da cidade não estava estruturada sobre o que hoje chamaríamos “igualdade de classes”. O que está em jogo na democracia grega antiga é, acima de tudo, a comunidade dos cidadãos da *polis*, mas isso em nada se assemelha às nossas formas modernas de democracia. É preciso compreender sobretudo que essa nova ordem estabelece, conforme afirma Meier, uma “clivagem” entre a comunidade dos cidadãos — particularmente os de sexo masculino, uma vez que às mulheres cidadãs não era concedido o direito de voto — e as outras categorias da sociedade (estrangeiros, escravos etc.). Clivagem essa que se estende também à essencial diferenciação entre esfera privada e esfera pública, e consequentemente entre a tradição e o novo¹²⁰.

O que se pretende aqui não é contudo desenvolver um pensamento histórico-político acerca da Grécia antiga dos séculos VI e V a.C., mas pensar como se dá a estreita correlação entre política e cosmos tanto no pensamento sobre o mundo físico quanto no pensamento ético-político-religioso, para, por fim, apontar seu transparecer, analogamente, na poética trágica, capaz de reunir todos esses planos em um mesmo acontecimento poético.

Os pré-socráticos se utilizaram do vocabulário corrente no domínio jurídico para desenvolver sua cosmologia, mas a evidência, por sua vez, de uma estreita relação entre a noção de cosmos (e a regularidade dos ciclos da natureza que ela abarca) e o pensamento político acerca da distribuição dos poderes e governo das cidades, desenvolvido com o advento da *polis*, encontra-se no fato de que também o pensamento político emergente busca seus fundamentos em estreita analogia com as leis do cosmos. De modo que ambos os domínios parecem alimentar-se

¹²⁰ Christian Meier. *De la tragédie grecque comme art politique. Op. Cit. p. 258.*

mutuamente, sem que se possa determinar a primazia de um campo sobre o outro.

Nas palavras de Christian Meier:

Desde que a ordem da *polis* é considerada em uma relação de correspondência muito próxima à ordem do universo, uma revolução radical e profunda do domínio político não poderia deixar de afetar a imagem que os Atenienses — e os Gregos — haviam formado acerca da ordem do universo e dos deuses.¹²¹

E, um pouco mais adiante:

Esse pensamento deve buscar assegurar-se a si mesmo pela busca de analogias no cosmos; ele mesmo concebe o cosmos da *polis* como sendo regido por leis análogas.¹²²

É certo que a "sabedoria" que possibilitou a invenção das leis e de todos os elementos e laços de união que constituem uma cidade, bem como a linguagem própria ao seu exercício, no interior da *polis*, é anterior à investigação acerca da natureza, anterior portanto à linguagem desenvolvida pela filosofia, que vai se servir, justamente, dessa linguagem. Contudo, não se pode estancar uma realidade dinâmica de produção de pensamento que exige o reconhecimento, por exemplo, de que, apenas um pequeno intervalo de tempo separa a afirmação de Sólon (640-558 a.C.), em Atenas, acerca do "tribunal do tempo" — (δίκη Χρόνου), do qual a terra, mãe venerável dos Olímpicos, é testemunha¹²³ —, da afirmação de Anaximandro (610-547 a.C.), do outro lado do Egeu, acerca da ordenação do cosmos de acordo com o "decreto do tempo" (τοῦ χρόνου τάξιν).

De acordo com Vlastos, uma das principais transformações operadas por Sólon na reconstrução de Atenas foi a instauração de uma *dike* racional da *polis*,

¹²¹ *Id. Ibid.* p. 131. Cf. tb. p. 167: "Tanto quanto se sabe, este é o único exemplo [a *Orestéia*, de Ésquilo] onde a instituição da *polis* é o tema da ação trágica. Ela aí se encontra sempre incluída, uma vez que o teatro refaz o caminho do caos à ordem. Pois as coisas são ligadas. Além do mais, Sólon e os filósofos já haviam, igualmente, procurado no cosmos as leis que regem a *polis* — e as doutrinas políticas extraíam daí uma confirmação."

¹²² *Id. Ibid.* p. 257.

¹²³ Cf. "Poésies politiques de Solon", In: Aristote. *Constitution d'Athènes*. XII, 4. Ed. Gallimard. France. 1996.

No grego, extraído do estabelecimento da edição inglesa, com tradução de H. Rackham, The Loeb Classical Library. *Aristotle XX (Athenian Constitution, Eudemian Ethics, Virtues and Vices)*. Harvard University Press. London, England. 1992:

συμπαρτυροίη ταῦτ' ἂν ἐν δίκῃ Χρόνου
μήτηρ μεγίστη δαιμόνων Ὀλυμπίων
ἄριστα, Γῇ μέλαινα (...).

um princípio dinâmico e racional de ordenação da cidade.¹²⁴ Analogamente, o que Anaximandro descobre para a totalidade do cosmos é uma ordem racional total e invisível a que ele chamou de *decreto do tempo* e que a harmônica circularidade dos processos da natureza permite entrever.

Assim, essa reforma no campo da justiça e suas implicações imediatas na vida social, bem como os desdobramentos do pensamento sobre a *physis* e a sua divulgação na Grécia continental, irão se traduzir em uma transformação mais geral e radical em todos os domínios da existência, cuja culminância se deu em Atenas. Politicamente, o que se percebe é uma abertura gradual para que o próprio domínio da política e a organização das cidades possam ser postos em questão, de modo que a ampliação desse exercício do pensamento político encontra, na analogia com o pensamento acerca do cosmos, a possibilidade de se pensar a própria cidade como um cosmos, um cosmos político, regido, portanto, por leis análogas às que regem o próprio cosmos físico.

O termo cosmos foi com frequência empregado no sentido de “ordem” ou “organização dos valores políticos”, como se pode constatar em Tucídides¹²⁵ e, posteriormente, em Aristóteles¹²⁶. A estreita associação entre cidade e cosmos pode ser atestada pelo emprego da forma verbal do termo *kosmeo* (κοσμέω) — “pôr em ordem”, “arranjar”, “dispor”, “ordenar” — no âmbito da formação e ordenação da cidade-estado.

No primeiro livro das *Histórias* de Heródoto, encontramos o termo, por exemplo, em meio à narrativa que relata como Pisístrato tornou-se governante de Atenas:

¹²⁴ Cf. Gregory Vlastos. *The Presocratics. Studies in Greek Philosophy*. Vol. I. *Op. Cit.* p. 55.

¹²⁵ “A quase todos as propostas pareceram viáveis e sérias; Frínicos, todavia, que ainda era comandante, não as considerou satisfatórias de forma alguma, pois acreditava que Alcibiades – e esta era a realidade – não desejava a oligarquia mais que a democracia; seu único objetivo, de um modo ou de outro, era mudar a ordem estabelecida na cidade para assegurar o seu retorno a chamado de seus adeptos; a preocupação de todos, porém, deveria ser acima de tudo evitar uma guerra civil.” Cf. Tucídides. *História da guerra do Peloponeso*. Livro VIII, 48. Trad. Mario da Gama Kury. Ed. UNB. Brasília. 1999.

¹²⁶ Aristóteles, na *Política*, faz menção aos ordenadores ou magistrados supremos em Creta, empregando o termo (*kosmoi*) no sentido político: “Os éforos têm os mesmos poderes que os *kosmoi* em Creta, sendo que os éforos são em número cinco e os *kosmoi* dez”. Cf. Aristóteles. *Política*, II (10, 1272a 5). Ed. Vega Universidade/ Ciências Sociais e Políticas. Lisboa, Portugal. 1998.

Pisístrato governou os atenienses, sem perturbar as magistraturas existentes e sem alterar as antigas leis; ao contrário, ele administrou a cidade de acordo com o que já estava estabelecido, ordenando-a (πόλιν κοσμέων) bem e belamente.¹²⁷

O cosmos político, ou a ordenação política da cidade como um cosmos, faz da própria cidade uma totalidade assegurada pela lei e pela justiça, pelo caráter essencial e comum do espaço público, e pela possibilidade do exercício amplo e livre da palavra. Essas podem ser apontadas como algumas das principais diferenças entre a cidade compreendida como *polis* e a cidade em sentido *lato*. Só na *polis* o homem se compreende a si mesmo e é compreendido pelo outro, sobretudo, como cidadão.

Posteriormente, na *República* de Platão, a justiça é pensada por meio da analogia entre a alma do homem e o governo da cidade. O filósofo afirma que por ser a justiça nas cidades mais ampla do que a justiça no indivíduo, é preciso começar por ela, porque é mais visível. Para a analogia construída por Platão, o homem justo em nada difere da cidade justa.¹²⁸ Mas é no *Protágoras*, na apresentação do mito da criação das raças mortais pelos deuses, que encontramos um exemplo do emprego do termo *cosmos*, que, ao designar os *adornos* ou *enfeites* das cidades, se apresenta inteiramente vinculado ao sentido político, na medida em que aponta uma ética da honra e do direito como κόσμοι das cidades. Lembrando sempre que os campos da ética e da política estavam profundamente interligados na antiguidade. Isso interessa sobretudo porque se quer pensar a estreita associação que permite vincular, entre os antigos, os diversos domínios da existência numa mesma unidade articulada, compreendida, em sua totalidade, como cosmos. Nas cidades, portanto, os laços de honra e justiça são considerados, pelo filósofo, os seus adornos ou enfeites, e portanto o que torna uma cidade bela. Nessa passagem, Platão se serve do termo grego *cosmos*, aparentemente em seu sentido homérico e, portanto, arcaico, mas aponta para o sentido mais amplo que permite vislumbrar a reunião dos campos da cosmologia física, da ética, da

¹²⁷ Cf. Herodotus. *The Histories*. Book I, 59. Translated by G. C. Macaulay. Parallel English/Greek. Col. Forgotten Books. Vol. 1. USA. 2010.

No grego, extraído da mesma edição:

ἔνθα δὴ ὁ Πεισίστρατος ἦρχε Ἀθηναίων, οὔτε τιμὰς τὰς εἰούσας συνταράξας οὔτε θέσμια μεταλλάξας, ἐπὶ τε τοῖσι κατεστεῶσι ἔνεμε τὴν πόλιν κοσμέων καλῶς τε καὶ εὖ.

¹²⁸ Platão. *República*, II (369a) e tb. (435b).

política e da justiça, reunindo tudo o que há em uma unidade, tal como foi herdado dos pensadores pré-socráticos:

É então que Zeus, temendo pela erradicação total de nossa espécie, envia Hermes, portador dos sentimentos de honra aos homens e do direito, a fim de que esses sentimentos fossem os adornos das cidades (πόλεων κόσμοι) e o elo pelo qual se unissem as amizades.¹²⁹

Nas últimas palavras do *Timeu*, o cosmos é dito um ser vivo, visível, um "deus sensível, construído à imagem de um deus inteligível", muito grande, muito bom, muito belo e muito perfeito.¹³⁰ É interessante perceber a intrínseca relação que mantêm a ordem e a beleza no cosmos com a justiça entre os homens nas cidades. A preocupação socrática com a formação da alma do homem se dá por meio do reconhecimento de que é este, como bem o define Werner Jagger, o "caminho natural do homem, o caminho pelo qual ele pode chegar a uma venturosa harmonia com a natureza do universo". E, se isso já estava presente, de certa forma, e de um modo geral, no pensamento grego, a diferença, em Sócrates, está, ainda nas palavras do autor alemão, na "entrega do Homem à alma, como seu domínio mais genuíno e mais específico".¹³¹

Como uma última consideração acerca da realização ético-política na cosmologia platônica, nem seria preciso lembrar que o ser máximo no cosmos platônico, a Ideia de Bem, age justamente na realização mais plena da natureza de tudo o que é: cada coisa encontra em sua relação com a Ideia de Bem seu *telos*, sua excelência, e, portanto, sua virtude. Em Platão a pulsação de um cosmos ético é vital.

Se o cosmos, enquanto a totalidade da *physis*, está assegurado por uma ordem universal e eterna, tal como o decreto do tempo (em Anaximandro), na cidade, por sua vez, a ordem e a beleza estão asseguradas pelo exercício da honra e da justiça entre os homens. Assim, o cosmos físico e a reunião da comunidade

¹²⁹ Cf. Platão. *Protágoras* (322c). Bibliothèque de la Pléiade. Vol. I. Éditions Gallimard. Paris, France. 1950. No grego, extraído do estabelecimento de Alfred Croiset, para a Edição Les Belles Lettres. Paris, France, 1984: Ζεὺς οὖν δέισας περὶ τῷ γένει ἡμῶν μὴ ἀπόλοιτο πᾶν, Ἑρμῆν πέμπει ἄγοντα εἰς ἀνθρώπους αἰδῶ τε καὶ δίκην, ἵν' εἶεν πόλεων κόσμοι τε καὶ δεσμοὶ φίλλας συναγωγοί.

¹³⁰ Platão, *Timeu* (92b).

¹³¹ Werner Jaeger. *Paidéia. A formação do homem grego. Op. Cit.* p. 535.

dos homens nas cidades, por meio de uma ordenação ético-política, constituem uma totalidade dotada de beleza, e isso completa a reciprocidade que se buscava. Mas aqui se poderia alegar que Platão é muito posterior aos tempos de excelência da tragédia, de modo que é forçoso recuar ainda mais no tempo porque o que se está buscando é o alcance que a noção de cosmos atinge política e cosmologicamente na poética trágica, por influência dos pensadores pré-socráticos.

Charles Kahn aponta o fragmento 89 de Heráclito como extremamente significativo para o reconhecimento da relação que se estabelece entre a ordem natural do cosmos e a vida dos homens, sua experiência comum.¹³² Sendo o homem parte integrante das forças do cosmos, o que se vê nesse movimento é uma extensão do domínio da nova filosofia cósmica para a ordem humana:

Os homens acordados têm um mundo só que é comum (enquanto cada um dos que dormem se voltam para o seu mundo particular).¹³³

O que isso significa é fundamental para a presente indagação, tornando-se imprescindível para pensar a totalidade do cosmos, enquanto um feixe de forças, como o que é posto em *agon* pela tragédia, na medida em que também a ordem política ou a ordem cívica da cidade está indissolivelmente implicada no *agon* da poética trágica. Ao que parece, foram os poetas da tragédia os que mais primorosamente captaram essa correlação. A *Antígona* de Sófocles desponta sem dúvida como paradigma da apresentação dessas relações na poética trágica.

A heroína de Sófocles, na defesa de uma lei natural, uma ordem milenar, que defende os laços de sangue (um elo do mundo natural do *genos*) e, portanto, da ordem da *physis*, opõe-se veementemente ao edito promulgado pública e recentemente pelo governante, como uma nova lei da *polis*. Creonte, por sua vez, na defesa da cidade, condena o ato de traição e repudia qualquer ritual fúnebre em honra do traidor. Para o rei, é a cidade que não pode tolerar que um traidor receba

¹³² Charles H. Kahn. *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology*. Op. Cit. p. 227.

¹³³ Cf. Heráclito (Fr. 89). In: *Heráclito. Fragmentos. Origem do Pensamento*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Op. Cit. p. 111.

No grego, extraído do estabelecimento de Marcel Conche. *Héraclite. Fragments*. Op. Cit. (Fr. 9) — Plutarque, *De la Superstition*, 3, 166c:

(ὁ Ἡράκλειτος φησι) τοῖς ἐγγηγορόσιν ἓνα καὶ κοινὸν κόσμον εἶναι, τῶν δὲ κοιμωμένων ἕκαστον εἰς ἴδιον ἀποστρέφεται.

honras fúnebres, é o valor do homem como cidadão e o valor político do exercício da cidadania que vigoram aqui como valores supremos. Um conflito frontal e explícito, portanto, entre *physis* (na medida em que a lei do *genos* é um aspecto da ordem natural, e, portanto, parte integrante da *physis*) e *polis*. Eis o impasse trágico apresentado por esta obra, que, ao expor o *agon* entre ordem privada e ordem pública, relacionadas, respectivamente, ao domínio natural do *genos*, de um lado, e, de outro, ao domínio político da *polis*, exige o enfrentamento dessa questão por meio da contemplação e do exercício político que constituem o próprio teatro.

Sobre a distinção entre os domínios público e privado é sempre bom lembrar que o que os regimes autoritários (seja na forma monárquica, oligárquica ou tirânica) tendem a confundir, a democracia visa separar. A história da filosofia, como vimos, ensina a reconhecer em Sólon as origens desse processo. Um pensamento cuja mentalidade prioriza o âmbito público da comunidade dos homens é absolutamente vital na raiz desse processo que vai culminar, no século V, com a excelência da *polis* democrática grega. O cosmos político democrático só pode ser pensado a partir da primazia do espaço público, porque a política só pode se dar no espaço público.

A questão dos crimes, por exemplo, que outrora se restringia ao domínio privado do *genos*, passa a estender-se à comunidade dos cidadãos: o crime cometido por um e contra um, que se resolveria no âmbito privado do interior das famílias e clãs atingidos, muito provavelmente por meio da vingança pessoal, em nome do *genos* e da garantia de sua honra, passa a ser de domínio público, refletindo-se no conjunto dos cidadãos da *polis* e exigindo o exercício da instância jurídica e, portanto, da justiça pública. E esse é sem dúvida um dos primeiros acontecimentos de importância capital para a fundamentação de uma nova ordem. Acontecimento esse sem o qual a nova ordem, cujo valor se concentra sobretudo no espaço público, jamais seria possível. Jean-Pierre Vernant sintetiza essa problemática da justiça nas palavras destacadas a seguir:

Os primeiros testemunhos do novo espírito dizem respeito a certas matérias de direito. A legislação sobre o homicídio marca o momento em que o assassinio deixa de ser uma questão privada, um ajuste de contas entre *gene*; à vingança de sangue, limitada a um círculo estreito, mas obrigatória para a família do morto e que pode engendrar um ciclo fatal de homicídios em cadeia, sucede uma repressão organizada no quadro da cidade, controlada pelo grupo, e na qual a

coletividade, como tal, se encontra empenhada. Já não é apenas para os parentes da vítima mas para toda a comunidade que o assassino se torna objeto de desprezo.¹³⁴

Essa "universalização da condenação do crime", ainda nas palavras do helenista francês, "o horror que toda a espécie de homicídio passa a inspirar, a obsessão do *miasma* que o sangue vertido pode representar para uma cidade ou para um território" constituem a matéria central também na tragédia de Édipo. De fato, um dos aspectos do *agon* apresentado na poética tragédia se traduz justamente pelo confronto entre essas ordens distintas: uma ordem arcaica que afirma o poder como algo sagrado, inquestionável e concentrado nas mãos de poucos, e uma nova ordem, bastante diversa, que possibilita a abertura do espaço público para o exercício da política por meio do debate e do voto entre a comunidade dos cidadãos. A oposição entre o caráter restritivo da ordem privada do *genos* e a publicidade própria à ordem política democrática do conjunto dos cidadãos da *polis* constitui um dos principais aspectos do *agon* apresentado pela tragédia, capaz de reavivar poeticamente, no âmbito da política, o combate cujo modelo é o modelo cosmológico da *physis*. Ou seja, um combate onde ordens distintas devem encontrar, cada uma, sua dimensão, recuperando o equilíbrio da totalidade do cosmos político, agora sob uma nova Constituição, democrática.

Em *Édipo Rei*, de Sófocles, há uma estreita relação entre a peste que assola a cidade de Tebas, durante o reinado de Édipo, e a falta de cumprimento da justiça, no âmbito político da cidade, pela omissão que deixou impune o assassinato do antigo rei Laio. Esse impasse, gerado pela ausência do exercício político da justiça entre os homens, acarreta uma desarticulação no plano da natureza, que se evidencia na forma da mais generalizada infertilidade: a terra não dá mais frutos, as mulheres não têm mais filhos, toda e qualquer geração cessou e a morte se alastra por toda parte. O que se vê é o predomínio de um poder sobre o outro; no caso, o poder da destruição, imperando sobre a ordem natural e circular de geração e perecimento que constitui a própria força da *physis* eterna. Pode-se pensar portanto que uma desarticulação no equilíbrio natural do *agon* no domínio da *physis* se impõe, na medida em que o plano político, também em desequilíbrio, devido à impunidade diante de um crime capital, não consegue restabelecer a

¹³⁴ Jean-Pierre Vernant. *Les Origines de La Pensée Grecque. Op. Cit.* p. 71, 72.

ordem e o equilíbrio em seu *agon* natural. É dessa forma que se pode compreender a tragédia como oposição entre *physis* e *polis*. Ao que parece, enquanto a *polis* não for capaz de restituir a justiça necessária à sua ordenação como cosmos político, a *physis* também não restabelecerá a sua ordem natural. E o que a cidade precisa fazer para restabelecer sua ordem ou seu cosmos político se dá justamente pela ruptura e transição (ou talvez seja melhor dizer, assimilação) da ordem do *genos* pela ordem política da *polis*. O homicídio torna-se uma questão de toda a cidade e a impunidade no plano da justiça produz sua desordem. Na tragédia de Sófocles, fica claro que é a cidade que precisa produzir a justiça no que se refere ao assassinato de Laio e não mais unicamente o *genos*, como no mito de Atreu e de Tiestes. Há portanto aí um confronto explícito entre uma ordem arcaica (que remete, no entanto, a uma ordem natural estabelecida por laços de sangue) e uma nova ordem ética e política que emerge com a democracia, e esse *agon* se reflete no plano da *physis*, desencadeando a tragédia.

O que importa perceber nesse momento é que a desordem no âmbito da justiça e da própria cidade, a desordem nos negócios da comunidade política da cidade, não está desconectada da ordem natural das coisas. Ela se reflete, ao contrário, em uma desarticulação também na ordem da natureza, que, na peça de Sófocles, se apresenta por meio do predomínio da esterilidade e da morte sobre a força geradora de vida. A tragédia permite portanto a contemplação da estreita articulação entre os domínios da cosmologia e da política por meio de uma poética que afirma a unidade de tudo que existe no equilíbrio das forças em jogo no *agon*, que constitui e sustenta o próprio cosmos.

Contudo, se o termo cosmos não figura explicitamente na tragédia nessa acepção (ao menos em grande número de suas ocorrências), ou seja, com a mesma amplitude de sentido com que foi empregado pelos pré-socráticos, é possível reconhecer que ele transparece, no tecido mesmo da dramaturgia trágica, por meio de uma estreita articulação entre a ordenação nos domínios da *physis* e da *polis* abarcada pela totalidade da unidade do cosmos. O que se está afirmando aqui é que a relação entre a ordenação do cosmos físico e a ordenação da comunidade social e política dos homens, claramente perceptível na tragédia, faz parte, na verdade, de uma articulação mais ampla, decorrente do alto grau de evolução atingido pelo processo democrático na *polis* do século V a.C.. O que o Estado democrático possibilita é um amplo e necessário *agon*, travado com as formas

tradicionais do poder, e que põe em questão as antigas práticas de governo e exercício da autoridade, ao mesmo tempo em que permite o confronto entre a religiosidade arcaica e o novo sentido do sagrado que passa a vigorar a partir das novas concepções de cosmos dos filósofos da *physis*.

Todos esses desdobramentos do *agon* são captados e apresentados pela tragédia, é isso o que constitui, por assim dizer, a sua matéria. E é forçoso reconhecer que essa revolução apresentada pela tragédia resulta, dentre outros fatores, da significativa influência dos pensadores pré-socráticos sobre os tragediógrafos. Mas é sobretudo na noção de “circularidade” entre os opostos, comum tanto à ordenação do cosmos quanto à forma democrática de governo, que se reconhece o traço principal dessa analogia apresentada pela poética trágica. Dito de outra forma: o que a tragédia acusa é justamente o desequilíbrio dessa harmônica circularidade no campo político e sua intrínseca relação com a circularidade no domínio da *physis*.

Na composição dramática de Sófocles para o mito de Édipo, a exigência de justiça na comunidade da cidade, relacionada à impunidade em que permaneceu o crime de morte cometido contra o antigo rei da cidade, Laio — pré-requisito fundamental para o restabelecimento da ordem, tanto na natureza quanto na própria cidade —, constitui como que uma prova para Édipo. Se, por um lado, é necessário reconhecer que o destino de Édipo, há muito pronunciado pelo oráculo, e já ocorrido quando do começo da peça — mesmo que dele o rei ainda não tivesse tomado conhecimento —, era irrevogável, por outro, enquanto governante da cidade de Tebas, a forma como ele vai conduzir esse processo de restabelecimento da ordem, por meio da justiça, vai determinar os acontecimentos subsequentes. Isso constitui um paradoxo trágico, na medida em que há, na tragédia, uma estranha relação, no plano do devir, entre o acaso e a necessidade, sobre a qual se falará mais adiante, quando for abordada a questão do destino na tragédia de Édipo.

De todo modo, é inegável que a tragédia de Édipo expõe politicamente o problema dos limites do poder e da legitimidade de seu exercício. A ordem da cidade, abalada pelo desdobramento dos acontecimentos no plano da justiça, dá sinais de sua desarticulação enquanto cosmos ao menos em dois momentos: primeiramente, no enfrentamento com a esfinge (que, embora se dê em um tempo anterior à circunscrição da ação da peça, é mencionado diversas vezes no texto

dramático¹³⁵), na compreensão de Jean Bollack, um símbolo da ausência do rei, um símbolo portanto do estado de desgoverno em que se encontrava Tebas¹³⁶; e, em um segundo momento (justamente no tempo em que se dá a ação da peça), por meio da peste que assola os cidadãos e a terra, fazendo cessar toda e qualquer geração. Assim, se não se pode afirmar com plena certeza que a natureza (*physis*) tenha sido o modelo para o pensamento político, uma vez que os próprios pensadores da natureza empregaram o vocabulário extraído do campo da justiça, no desenvolvimento de suas cosmologias, de acordo com Charles Kahn, o uso do termo *cosmos* para designar *a unidade e a totalidade organizada do mundo*, foi primordialmente físico.¹³⁷ A forte suspeita de que a *physis* tenha servido como modelo para o desenvolvimento de um pensamento mais elaborado acerca não somente da política, mas também da história, da poesia, e de todos os campos fundamentais da existência, inspira-se sobretudo no pensamento da autora alemã Hannah Arendt:

No início da História Ocidental, a distinção entre a mortalidade dos homens e a imortalidade da natureza, entre as coisas feitas pelo homem e as coisas que existem por si mesmas, era o pressuposto tácito da historiografia. Todas as coisas que devem sua existência aos homens, tais como obras, feitos e palavras, são perecíveis, como que contaminadas com a mortalidade de seus autores. Contudo, se os mortais conseguissem dotar suas obras, feitos e palavras de alguma permanência, e impedir sua perecibilidade, então essas coisas ao menos em certa medida entrariam no mundo da eternidade e aí estariam em casa, e os próprios mortais encontrariam seu lugar no cosmos, onde todas as coisas são imortais, exceto os homens.¹³⁸

Nessa concepção reside um dos pontos centrais para o desenvolvimento do pensamento que se pretende aqui: a primazia da *physis*, tomada como modelo,

¹³⁵ São muitas as menções à esfinge no *Édipo Rei* de Sófocles: (v. 36): “(...) Recém-chegado a Tebas, nos poupaste do ônus que impôs a ríspida cantora, a Esfinge (...)”; (v. 130): “A Esfinge, canto-enigma: o que estiver aos pés, olhar; deixar velado o opaco.”; (v. 391): “Por que negaste auxílio ao povo quando vivia a Esfinge, cadela de rapsódias?”; (v. 507): “Outrora a virgem-de-asas, a Esfinge, lançou-se abertamente contra ele; e ele foi sábio – todos vimos – (...)”; (v. 1198 e ss.): “Tu abateste a Esfinge, – a virgem de unhas curvas! –, com seu canto-vaticínio. Em prol da pátria então se ergueu uma torre contra Tânatos.” Cf. Sófocles. *Édipo Rei*. Trad. Trajano Vieira. Ed. Perspectiva. São Paulo. 2001.

¹³⁶ Jean Bollack. *La Naissance d' Oedipe*. Éditions Gallimard. Paris, France. 1995. p. 226 a 228.

¹³⁷ Charles H. Kahn. *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology*. Op. Cit. p. 220, 222.

¹³⁸ Hannah Arendt. *Entre o passado e o futuro*. Col. Debates. Ed. Perspectiva. São Paulo, Brasil. 2001. p. 72.

pelo pensamento pré-socrático, e compreendida como força eterna, geradora, mantenedora e destruidora de tudo o que existe por si mesmo, independente de mãos humanas ou divinas, de acordo com uma ordenação total e cíclica de geração e perecimento — o tempo —, para a compreensão do que constitui a totalidade do cosmos. Se essa intuição mais geral da ordenação do todo parece ter se inspirado inicialmente nas disputas que constituem o campo jurídico, com os pré-socráticos, ela se estende à totalidade do cosmos, em todos os campos e domínios da existência, possibilitando o seu reconhecimento enquanto uma unidade harmônica e indissolúvel. Para Werner Jaeger, "Anaximandro vai muito além"¹³⁹, pois partindo da dinâmica das relações entre os homens, percebe que, para além da vida humana, esta lei de compensação e equilíbrio entre as forças contrárias e eternas é responsável pela unidade que o sentido essencial da concepção do mundo como cosmos confere aos principais domínios da existência. Nas palavras do filólogo alemão e autor da *Paidéia*:

Esta compensação eterna não se realiza só na vida humana, mas também no mundo inteiro, na totalidade dos seres. A evidência deste processo e a sua imanência na esfera humana levam-no [a Anaximandro] a pensar que as coisas da natureza, com todas as suas forças e oposições, também se encontram submetidas a uma ordem de justiça imanente e que sua ascensão e sua decadência se realizam de acordo com essa ordem.¹⁴⁰

A tragédia decorre, conforme afirmei anteriormente, de uma fissura no equilíbrio entre as diversas forças em *agon* no cosmos. Em termos políticos, pode-se reconhecer nessa fissura o enfrentamento entre uma democracia emergente, fruto da exigência de uma radical transformação da sociedade e da cultura gregas, e um sistema arcaico de governo, que reclama o exercício do poder em nome da força e da tradição de suas instituições. Esse enfrentamento assinala a necessidade urgente de transformação da tradição, mas essa transformação só pode se dar na medida em que é também assimilação, pela nova Constituição democrática emergente, de valores essenciais da ordem milenar assegurados pela tradição. O que faz a tragédia, do ponto de vista político, é apresentar o confronto entre regimes de governo diversos, cujo *agon* conduz, por fim, ao restabelecimento da ordem total do cosmos através da assimilação e/ou transição para uma nova ordem

¹³⁹ Werner Jaeger. *Paidéia. Op. Cit.* p. 201.

¹⁴⁰ *Id. Ibid.*

emergente. E se a tragédia só foi possível justamente devido ao advento da democracia, se ela é, por assim dizer, uma *poiesis* da democracia, então é certo que o cosmos político por ela apontado, em face da exigência do restabelecimento da ordem total do cosmos, é o cosmos democrático. Afinal, somente o cosmos político democrático, reconhecido por meio do *agon* entre forças equitativas e alternantes, pode estar em consonância com a unidade do cosmos como um todo.

Édipo Rei pode ser pensada como um paradigma poético dessa concepção política. A investigação de Édipo para descobrir o assassino do antigo rei de Tebas constitui uma questão eminentemente pública, que diz respeito a todos os cidadãos da cidade, sua tomada de decisão é inteiramente política, ao menos em Sófocles, mas o desfecho conduz à descoberta de Édipo sobre si mesmo, seu *genos* e seus verdadeiros laços de sangue. De fato, o momento de privacidade requerido pela dor do reconhecimento de sua condição e decorrente de sua automutilação é afirmado como algo que diz respeito somente à lei do *genos*, o que faz com que Édipo seja conduzido ao interior do palácio. Em um segundo momento, contudo, esse aspecto privado é suplantado pela atitude política do exílio que Édipo impõe a si mesmo, e que o conduz, destituído do trono e, conseqüentemente, de seu posto de governante, para fora dos domínios da *polis*, para fora, portanto, dos domínios da política.

É incontestável, para que se possa afirmar essa nova ordem, calcada sobretudo na reflexão e no exercício político, o reconhecimento de que a palavra assume um novo estatuto entre os gregos. A palavra sagrada, revestida, originariamente, de uma autoridade inquestionável, transforma-se no instrumento capaz de mover toda a dinâmica que envolve essencialmente a argumentação e a persuasão, possibilitando a irrupção da prática do debate, essencial para o processo de consolidação do regime democrático. Nessa “civilização da discussão pública”, como caracteriza Meier, uma enorme quantidade de questões foi formulada, e em termos verdadeiramente universais. Para o autor alemão é aí que se encontra o fundamento do classicismo grego: um corpo cívico impregnado dessa racionalidade, a despeito das diferenças individuais, e que possibilita pensar também o mundo político.¹⁴¹

¹⁴¹ Christian Meier. *De la tragédie grecque comme art politique. Op. Cit.* p. 258.

Assim se reconhecem os elementos essenciais ao *agon* no domínio político e sua inserção na unidade do cosmos por meio do estatuto essencial assumido pela palavra e do enfrentamento entre ordens distintas ou antagônicas decorrente dessa prática. As limitações do poder, a legitimidade de seu exercício, a ampliação e a valorização do domínio público em detrimento do domínio privado, o questionamento acerca da forma como são geridos os negócios da cidade e as relações entre os homens, a formação e a constituição das leis, e o modo como são enfrentadas as questões da justiça, ou seja, como devem ser tratados os crimes de ordem capital etc., todos esses pensamentos e práticas políticas, poderão ser sintetizados poeticamente pela tragédia na forma dramática do *agon*.

A analogia com a ordenação da totalidade do cosmos é portanto o fio condutor a ser seguido pelo pensamento que se quer desenvolver também no domínio da política, de modo a restituir sua integridade e inserção no universo como um todo. O que essa analogia desperta entre os antigos é a possibilidade de reconhecimento não apenas de que há uma ordem na disposição política da cidade, análoga à ordem do cosmos, mas também — e em profunda relação com as teorias sobre o cosmos — que essa ordem pode ser pensada:

Em larga medida, com efeito, o mundo político que reúne os homens e no qual é necessário agir, pode ser abarcado pelo pensamento e parece ser cada vez mais submetido — em seu interior — às leis que se repetem no cosmos (...).¹⁴²

A revolução democrática que constitui o terreno fértil para a formação da *polis* se reflete no homem por meio do exercício do pensar, agir e falar; atividades políticas essenciais. A identidade do homem é agora a do cidadão dotado de *logos*: o *zoon politikon* (ὁ ἄνθρωπος φύσει πολιτικὸν ζῷον), de que nos fala Aristóteles, na *Política*.¹⁴³ E a cidade é a força propulsora para a sua realização. Nas palavras de Meier, “a cidade torna-se o centro cultural desse universo”. E não é difícil pensar por que a forma dramática da poesia alcançou seu ápice e também sua excelência justamente com a forma democrática de governo da cidade. O drama é o *agon* vivo na linguagem poética, sintetizado pela composição mimética

¹⁴² *Id. Ibid.* p. 259.

¹⁴³ Aristóteles. *Política*, I (1253a 3-4). Ed. Vega Universidade/ Ciências Sociais e Políticas. *Op. Cit.*

em sua forma mais elevada, mais essencial e universal, e, talvez, por isso mesmo, desperte enormemente nosso interesse até os dias de hoje.

A reflexão ética e política dos gregos antigos não cessa de afirmar que a cidade (*polis*) tem a primazia sobre o indivíduo ou cidadão. De modo que, se o cidadão, e sua ação no espaço público, bem como a palavra, que sempre acompanha a ação no âmbito político, são centrais para a cidade, a cidade é, por sua vez, equivalente à totalidade do cosmos político. Pode-se dizer portanto que se é a ocupação de um espaço público pelo conjunto dos cidadãos que possibilita a formação da *polis*, é a *polis*, por sua vez, que possibilita a realização da noção de cosmos na política.

A afinidade entre o exercício democrático e justo da política e a ordenação das forças em jogo no cosmos físico aparece, sem dúvida, melhor sintetizada no fragmento de Anaximandro, e é por meio dele que podemos pensar o estatuto da tragédia como apresentação justamente da desarticulação no equilíbrio intrínseco a esse *agon*:

... Princípio dos seres... ele disse (que era) o ilimitado... Pois donde a geração é para os seres, é para onde também a corrupção se gera segundo o necessário; pois concedem eles mesmos justiça e deferência uns aos outros pela injustiça, segundo a ordenação do tempo.¹⁴⁴

O ensinamento que se pode extrair do pensamento sobre o cosmos de Anaximandro é que a natureza possui um ciclo de alternância e que é justamente esse ciclo, em seu caráter incessante, que constitui o equilíbrio e mantém a unidade do cosmos. Nenhum elemento, nenhuma força, nenhum poder pode vigorar ilimitadamente sobre os outros, e nem mesmo por tempo indeterminado. A preocupação com a inflexibilidade e a incapacidade para a maleabilidade do “jogo político”, que requer seu movimento natural e legítimo na alternância do poder, é uma preocupação política da *polis* democrática. Assim, a natureza prefigura para os gregos antigos a harmonia democrática, porque há nela uma espécie de alternância entre dominantes e dominados¹⁴⁵. É importante lembrar contudo que essa alternância entre poderes, à qual se refere Anaximandro, exige

¹⁴⁴ Anaximandro (Fr. 110). In: *Pré-socráticos. Col. Os Pensadores. Op. Cit.* p. 50, anteriormente citado na nota 35, p. 45, 46.

¹⁴⁵ Christian Meier. *De la tragédie grecque comme art politique. Op. Cit.* p. 225.

sobretudo sua equivalência em termos de força e potência. Trata-se portanto de forças ou poderes originários, *contrários primordiais*, tais como o dia e a noite, o frio e o calor, o seco e o úmido, as estações do ano, a fome e a saciedade, a vida e a morte; forças, enfim, vitais e de mesmo peso.

3.2.

Agon e poética trágica

Todo o trágico se baseia numa contradição irreconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico.

(Johann Wolfgang Von Goethe)¹⁴⁶

O *mythos* (μῦθος) trágico, que Aristóteles reconheceu como o princípio (ἀρχή) e a alma (ψυχή) da tragédia¹⁴⁷, foi pensado, pelo autor grego, estruturado em um todo, uno, e de certa grandeza, com começo, meio e fim, ligados por laços de necessidade (ἐξ ἀνάγκης), ao qual nada falta nem sobra.¹⁴⁸ Também nada existe fora dele de modo a poder nele penetrar por algum mecanismo de tipo *deus ex machina* (θεός ἀπὸ μηχανῆς).¹⁴⁹ Ou seja, o *mythos* é pensado por Aristóteles, pode-se dizer, como um cosmos.

Essa compreensão crucial do mito trágico como cosmos figura como o aspecto poético que permite completar o percurso do pensamento desenvolvido nesta tese, e que visa afirmar a tragédia justamente como a poética da ruptura do *agon* natural e próprio ao cosmos. É justamente na sua estrutura própria de mito, isto é, na construção mimética que ela mesma é, e que reflete a estrutura do cosmos, que a tragédia permite revelar seu traço singular de *poética da ruptura* dessa mesma ordem.

¹⁴⁶ Palavras ditas por Goethe, ao Chanceler Von Müller, em 6 de junho de 1824. *Apud.* Albin Lesky. *A Tragédia Grega*. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson e Alberto Guzik. Col. Debates. Ed. Perspectiva. São Paulo, Brasil. 1990. p. 25.

¹⁴⁷ Aristóteles. *Poética*. VI (1450b).

¹⁴⁸ *Id. Ibid.* VII (1450b, 34): "(...) o belo — ser vivente ou o que quer que se componha de partes — não só deve ter essas partes ordenadas, mas também uma grandeza que não seja qualquer. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem (...)" ; VIII (1451a 16-29): "Uno é o mito (...) tal como é necessário que nas demais artes miméticas una seja a imitação, quando o seja de um objeto uno, assim também o mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo (...)". Trad. Eudoro de Sousa. *Op. Cit.*

¹⁴⁹ *Id. Ibid.* XV (1454b): "É, pois, evidente que também os desenlaces devem resultar da própria estrutura do mito, e não do *deus ex machina*, como acontece na *Medéia* (...)". Trad. Eudoro de Sousa. *Op. Cit.*

O belo paradoxo poético encontrado aqui reside justamente no fato de que a poética trágica, enquanto uma espécie de ordenação ou cosmos poético, utiliza-se dessa mesma ordenação poética para, em sua natureza específica de tragédia, expor a desordem ou desarticulação na ordem do mundo. O espírito do *agon*, anteriormente pensado, exclusivamente, nos domínios da *physis* e da *polis*, encontra aqui sua realização como *poiesis* poética, na forma trágica de apresentação, por meio da ação e da palavra dramática, isto é, por meio da linguagem do drama em sua forma trágica. E isso unifica o pensamento que se quer desenvolver nesta tese.

O fato de que o espaço público característico da nova ordem política grega era também ocupado por cantores, rapsodos e pelo teatro, conduz à afirmação da cidade como o centro capaz de reunir a pulsação dos mais nobres domínios da vida humana, pondo em relevo o homem como ser político por excelência e o teatro como a força plástica mimética, que, associada à palavra e à ação, em sua qualidade de drama, abre espaço para a formação de uma reflexão poética da política e da *physis*, ou seja, do próprio cosmos ou *totalidade de tudo o que é*.

Aprendemos com Aristóteles que o homem, além de *zoon politikon*, é também um ser em quem a *mimesis* é congênita, um ser que possui a capacidade para a *mimesis* como aspecto vital de sua própria *physis*, e, por que não dizer, parafraseando o próprio filósofo, um *zoon mimetikon*. Mas, para além disso, o autor da *Poética* afirma que o homem é *mimetikótaton*.¹⁵⁰ Este superlativo não pode passar despercebido para aqueles que, como eu, têm a *Poética* em alta conta, não apenas por ser o primeiro documento conservado pela tradição a apresentar um pensamento sobre a poesia trágica da antiguidade, considerando-a como um domínio autônomo e vital, cujo critério de verdade, como bem afirmou Aristóteles, não coincide com o da política, mas também porque constitui uma reflexão profunda e insuperável acerca do ser da poesia dramática como *mimesis* de *praxis*.

¹⁵⁰ *Id. Ibid.* IV (1448b 5-10).

No grego, extraído da edição espanhola, com tradução de Valentin García Yebra. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos. Madrid, Espanha. 1974.

Ἐοίκασι δὲ γεννησθαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτία διὰ δύο τινέας καὶ αὐταὶ φυσικαί. τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ, καὶ τοῦτω διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων, ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας.

Ao afirmar que o mito trágico é construído como um ser vivo, uno e completo, isto é, como um cosmos, ou um *microcosmos*, se quisermos, Aristóteles nos fornece a reflexão que permite unir princípio e fim para desenhar a circularidade na qual está encerrado todo o pensamento que aqui se quer construir: também a composição da tragédia deve ser pensada de forma análoga ao cosmos e é isso que é preciso tentar desenvolver agora.

Aristóteles promoveu a abertura inaugural para que se pudesse pensar o homem como o ser que eleva a *mimesis* à sua máxima potência por meio da palavra poética. E em sua espécie (εἶδος) dramática ela se essencializa como “*mimesis* de ação” (μίμησις πράξεως). Essa insuperável definição aristotélica da tragédia nos dá a dimensão da palavra poética que constitui o drama e sua intrínseca relação com a ação no sentido de *praxis*. Quando o drama expõe uma ruptura na ordem dos acontecimentos da cidade, espaço comum às relações entre os homens, cujos reflexos se fazem sentir no domínio da natureza (*physis*), abalando, conseqüentemente, a unidade do cosmos como um todo, a poética trágica se realiza como poética da ruptura na ordem do mundo. Mas é o advento do teatro, ou seja, a apresentação da palavra e da ação no espaço público, que completa o esforço dessa arte. Nas palavras de Hannah Arendt, “a arte política por excelência”¹⁵¹.

Conforme já foi amplamente contemplado ao longo das páginas deste trabalho, o espírito que define e direciona a *paideia* (παιδεία) grega — o *agon* — é reconhecido como o próprio paradigma da formação dos gregos antigos. Os poemas de Homero e Hesíodo confirmam isso a cada verso. Na *Teogonia*, a luta entre as forças divinas é em verdade a luta por meio da qual “o próprio universo é objeto e teatro”¹⁵². É isso que constitui, fundamental e essencialmente, o drama: o acontecimento mitológico do *agon* na linguagem. Já Torrano afirma, para o mito, aquilo que se poderia pensar, paralelamente, para o drama, sem perder de vista que o drama é, juntamente com a épica, uma forma de apresentação do mito:

¹⁵¹ Hannah Arendt. *A Condição Humana*. Op. Cit. p. 200.

¹⁵² Rodolfo Mondolfo. Op. Cit. p. 261.

Poderíamos ler, se quiséssemos, implícito nos versos de Homero e Hesíodo, o imaginário conceito de mito resultante da experiência grega da linguagem de que esses versos se tornaram os tradicionais documentos literários.

Perguntar como se descreve esse implícito e imaginário conceito de mito é o mesmo que perguntar como se descreve essa experiência mítica da linguagem de que os versos de Homero e Hesíodo se tornaram, para pesquisadores e estudiosos, as fontes primárias.

E, mais adiante:

Esses versos de Hesíodo descrevem e documentam uma experiência da linguagem na qual a linguagem é concebida como um aspecto fundamental do mundo que nos interpela apresentando-se como a verdade do mundo sob esse aspecto.¹⁵³

Parafraseando Jaa Torrano, se poderia dizer portanto que o drama é uma “experiência da linguagem” na qual ela é “concebida como um aspecto fundamental do mundo” e esse aspecto fundamental do mundo é o *agon*. Mas a relação de circularidade que perpassa os mitos estabelece a mesma relação com o cosmos que se quis buscar no campo da política, e, em ambas, vigora o paradigma da *physis*. A passagem das gerações, a necessidade de circularidade entre geração e perecimento, entre nascimento e morte, é algo bastante presente nos mitos.

A estreita analogia na relação entre mundo (cosmos) e poética (mito trágico), impede que se incorra em um erro bastante comum ao se pensar a tragédia: reduzir a compreensão que se pode ter dela a uma dimensão puramente humana e, conseqüentemente, reduzir o próprio mundo a uma coisa puramente humana. É claro que a tragédia não pode escapar à dimensão das ações e palavras do homem, da dor humana, do "saber por sofrer", tão essencial ao *ethos* trágico, na medida em que o homem faz parte da totalidade das forças em jogo no *agon* cósmico, mas ela não se completa se não for compreendida em sua amplitude de mundo e, portanto, fora do homem. O acontecimento trágico é uma desarticulação na ordem da imensidão do mundo em estreita correlação com todas as dimensões da existência. O que conduz o homem à tragédia é justamente não ouvir essa lei do mundo (ou não dar ouvidos ao *logos*, conforme afirmou Heráclito¹⁵⁴), e que a

¹⁵³ Cf. Jaa Torrano. “O (conceito de) mito em Homero e Hesíodo”. *Boletim do CPA*, Campinas, n° 4, jul/dez. 1997. p. 28, 29, 30.

¹⁵⁴ A referência é ao Fr. 1, de Heráclito: "Com o Logos, porém, que é sempre, os homens se comportam como quem não compreende tanto antes como depois de já ter ouvido. Com efeito,

tragédia depreende, de acordo com a posição defendida pela presente tese, do pensamento pré-socrático. É portanto o agir a despeito da lei ou ordem do mundo, sem a percepção de que, em verdade, ela deve ecoar nas leis da *polis*, mais do que isso, deve ser *assimilada* pelas leis da *polis*¹⁵⁵, que, em si mesma, segue o modelo do cosmos, o que conduz o homem à tragédia. O que a tragédia apresenta como *hybris* ou desmedida é uma desarticulação ou desarranjo dessa lei, que, de acordo com o fragmento citado de Eurípides, não envelhece e regula a *physis* imortal.¹⁵⁶ O *logos* de Heráclito bem pode ser reconhecido na tragédia como a lei maior do cosmos em harmonia, que se estende para além de deuses e homens. E se, para o pensador pré-socrático, essa ordem não se rompe jamais, na tragédia ela vai se romper quando a ação humana, no campo ético-político, dela se desvincula, estabelecendo, assim, no domínio da tragédia, um elo indissolúvel entre a ação humana e a ordem do mundo.

As palavras de Antígona, ao contestar o edito promulgado por Creonte, apontam para a legitimidade de uma ordem que se encontra para além de homens e deuses. Certamente uma lei do cosmos, uma lei que, assim como o cosmos, sempre existiu e da qual os deuses figuram, em verdade, como guardiões. Diante da pergunta de Creonte, "E te atreveste a desobedecer às leis?", a heroína de Sófocles, responde:

Quem foi o arauto delas? Zeus? Foi *Dike*,
circunvizinha das deidades inferas?
Não ditam norma assim, nem penso haver
em teu decreto força suficiente
para negar preceitos divos, ágrafos,
perenes, que não são de agora ou de ontem,
pois sempivivem. Quem nos assegura
sua origem? Não pretendo submeter-me
ao tribunal divino por temor

tudo vem a ser conforme e de acordo com este Logos e, não obstante, eles parecem sem experiência nas experiências com palavras e obras, iguais às que levo a cabo, discernindo e dilucidando, segundo o vigor, o modo em que se conduz cada coisa (κατὰ φύσιν διαίρῶν). Aos outros homens, porém, lhes fica encoberto tanto o que fazem acordados, como se lhes volta a encobrir o que fazem durante o sono." In: *Heráclito. Fragmentos. Origem do Pensamento*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. *Op. Cit.* p. 43.

¹⁵⁵ O paradigma trágico para essa afirmação é, sem dúvida, a *Orestéia*, de Ésquilo.

¹⁵⁶ Eurípides (Fr. 910): "Feliz aquele que da pesquisa possui a sabedoria e não se mete a causar danos aos cidadãos, nem em empresas nefastas, mas contempla a ordem incessante da natureza imortal". Extraído de *I Presocratici Testimonianze e Frammenti*. Vol. II. *Op. Cit.* p. 566, anteriormente citado na nota 57, p. 54.

à petulância de um mortal. (...)"¹⁵⁷

Antígona opõe, à lei imposta por Creonte, as leis que advêm aos homens por intermédio de Zeus, o pai dos deuses e dos homens, que aqui é chamado de "arauto", bem como aquelas que são ditadas por *Dike*. Pode-se arriscar, nessa passagem de Sófocles, o reconhecimento de que, na tragédia, Zeus figura como o arauto ou mesmo o guardião de uma lei mais ampla, uma lei divina e anterior a tudo, à qual Antígona se refere como "preceitos divos, ágrafos, perenes, que não são de agora ou de ontem, pois sempvivem. Quem nos assegura sua origem?"; uma lei, portanto, constituinte do próprio cosmos. E é essa mesma lei que permite a visão da própria *physis* como divina em sua regularidade. São as leis da *physis* que vigem desde os tempos mais remotos. Ninguém, nem mesmo os deuses, podem dizer quando elas surgiram, se é que o cosmos teve origem. Em Heráclito, as Erínias guardam a regularidade do movimento do próprio sol¹⁵⁸, e, na interpretação de Jean Bollack, para o mito de Édipo, conforme se verá mais adiante, quando for discutida a questão do destino em Édipo, não foi Apolo, enquanto um deus voluntarioso, que fez cair sobre Édipo todos os males, mas ao deus cabia, sim, guardar uma lei maior, uma razão cosmológica que visava refrear a expansão do *genos* de Édipo.

O que se quer afirmar sobretudo nesta tese é uma razão cosmológica para a tragédia. Ela não pode ser reduzida nem pura e simplesmente ao humano, nem unicamente à vontade dos deuses; mas ela também não pode ser reduzida meramente a uma guerra entre homens e deuses. São as leis da *physis* que se anunciam implacáveis na poética trágica, após a revolução pré-socrática.

Para o grego antigo é possível afirmar que cosmos ou mundo, cidade ou *polis*, e ainda, alma (princípio de movimento de tudo o que é vivo e, no homem, sede do pensamento e da ação), devem encontrar uma harmonia¹⁵⁹, pois o que se

¹⁵⁷ Sófocles. *Antígone*. (vv. 450-459). Trad. Trajano Vieira. Ed. Perspectiva. São Paulo. 2009.

¹⁵⁸ Heráclito (Fr. 94): "O sol não ultrapassará as medidas; se o fizer, as Erínias, ajudantes de Dike, o encontrarão". Trad. Emmanuel Carneiro Leão. *Op. Cit.* p. 115.

No grego, extraído do estabelecimento de Marcel Conche. *Héraclite. Fragments. Op. Cit.* (Fr. 49) — Plutarque, *De l'exil* (11, 604a): "Ἡλίου οὐχ ὑπερβήσεται μέτρα· εἰ δὲ μή, Ἑρινύες μιν Δίκης ἐπίκουροι ἐξευρήσουσιν.

¹⁵⁹ De acordo com um fragmento de Demócrito extraído de David, um comentador de Aristóteles, do século V d.C., o atomista teria afirmado que "o homem é um microcosmos". E essa noção se disseminou completamente, não somente na antiguidade, como também no Renascimento e nos

passa em um reflete no outro. É possível pensar, por exemplo, em como a situação inicial de Tebas, em *Édipo Rei*, nos é apresentada por Sófocles inteiramente implicada na ordem da *physis*. Nós, espectadores, sabemos que por trás de tudo ecoa politicamente o assassinato de Laio, assim como, na *Orestéia*, de Ésquilo, ecoam o sacrifício de Ifigênia e o assassinato de Agamêmnon. Mas é na ordem da *physis* que esses acontecimentos refletem, com violência sem par, a desarticulação da totalidade do cosmos e, portanto, seu aspecto trágico propriamente dito. Na abertura de *Édipo Rei*, ouvimos as seguintes palavras do Sacerdote:

A multidão se prostra junto ao duplo
templo de Palas, ramos à testa, na ágora,
em torno às cinzas do apolíneo augúrio.
Naufraga a pólis – podes conferi-lo –;
a cabeça, já é incapaz de erguê-la
por sobre o rubro vórtice salino:
morre no solo – cálices de frutas;
morre no gado, morre na agonia
do aborto. O deus-que-porta-o-fogo esfolia
a pólis – praga amarga –, despovoando
as moradas cadméias. O Hades negro
se enriquece de lágrima e lamento.¹⁶⁰

Essa relação equipara drama e cosmologia, ou melhor, teatro e cosmologia; o teatro é visto como a realização completa dessa experiência na multidimensionalidade do espaço cênico. Jean Bollack, em sua interpretação do *Édipo*, de Sófocles, reconhece na composição do mito elaborada pelo poeta de Colono uma "organização do espaço e uma cosmologia comuns à filosofia e ao teatro". É pena que o filólogo e helenista não se estenda mais sobre essa consideração. Ele nos fornece, contudo, uma pista, ao mencionar o começo do *Segundo Estásimo* como referência para essa conexão entre cosmologia, filosofia e teatro:

À sagrada pureza da linguagem
e do afazer, a Moira me destine:
leis — altos pés! — a fixam,
geradas através do urânio éter.
Delas o pai é o Olimpo, e só o Olimpo!
Nem as criou o homem perecível,

primórdios da era moderna. Cf. Demócrito (Fr. 34). In: *I Presocratici. Testimonianze e Frammenti*. Vol. II. Op. Cit. p. 762; Cf. tb. Aristóteles. *Física* (252b 26).

¹⁶⁰ Sófocles. *Édipo Rei*. (vv. 19–30). Trad. Trajano Vieira. Op. Cit.

nem Lete — o oblivio — as adormece.
Nelas, um megadeus nunca envelhece.¹⁶¹

É inegável que uma afirmação como essa constitui um enorme desafio para a presente tese. Ao nomear “mito” uma “experiência da linguagem”, definindo-a como “uma experiência em que uma forma divina do mundo nos interpela, a nós, mortais, e assim desvenda a verdade de acontecimentos passados, presentes e futuros”, para retomar a consideração de Jaa Torrano, o que se vê é uma abertura do pensamento para uma tentativa mais radical de compreensão das relações entre o mito e a forma poética dramática de apresentação do mito na tragédia. Nessa experiência, afirma Torrano, “a linguagem serve de suporte a uma hierofania, isto é, a uma manifestação divina.”¹⁶² Mas o que é interessante aí é que o que se deixa ver por meio dessa hierofania não é uma divindade em seu antropomorfismo e pessoalidade, mas o caráter divino de uma ampla e sagrada ordem do mundo: cosmos. A *physis* é, toda ela, divina, porque é regulada por essa ordem invisível que ela permite tornar visível, ainda que seja próprio à *physis* em si mesma nunca revelar-se inteiramente. É portanto nesse jogo agonístico entre o visível e o invisível no plano da totalidade da *physis* que se pode entrever a unidade do cosmos.

Seria possível acrescentar ainda a um tal pensamento a afirmação de que é essa a mais pura essência da *mimesis* poética trágica: a realização mais ampla da linguagem em sua capacidade de evocar o mundo, em seus aspectos mais fundamentais. Essa é a singularidade do *agon* apresentado pela poética trágica, ele permite à tragédia alcançar a extensão e a dimensão de uma poesia do mundo, ou melhor, de mundos em choque. O *agon* trágico afirma uma razão cosmológica para a tragédia por meio da apresentação do horror desarrazoado da desordem. Quando a ordem se desarticula, quando se quebra a ordem cósmica, o mundo se desfaz como cosmos e o que vem à tona é tragédia, entendida não como um mal, puramente, mas como ruptura, desarticulação da totalidade ordenada do cosmos. Pode-se dizer, portanto, que essa tão buscada razão cosmológica da tragédia é, na

¹⁶¹ Sófocles. *Édipo Rei* (vv. 865 a 868). Trad. Trajano Vieira. *Op. Cit. Cp.* Trad. Jean Bollack. *Op. Cit.* p. 52: (...) *et dans tous mes actes, car ils se règlent sur les lois qui cheminent haut, enfantées à travers l'éther du ciel, dont Olympe est le père unique. La mortalité humaine ne les a pas engendrées, et l'oublie, non, jamais, ne les endormira. En elles, le dieu est puissant, en elles, il ne vieillit pas.*

¹⁶² Jaa Torrano. “O (conceito de) mito em Homero e Hesíodo”. *Op. Cit.* p. 29, 30.

verdade, um grande paradoxo, e a própria tragédia é paradoxo, na medida em que o que ela aponta é justamente a dissolução da ordem, a ruptura da harmonia natural e própria ao cosmos, utilizando-se para isso da estrutura cosmológica e poética do mito.

É este justamente o tipo de aproximação filosófica que interessa manter com o mito trágico, em sua forma dramática, ao tratar da tragédia antiga. De modo que, assim como uma compreensão política da tragédia jamais poderá excluir seu aspecto sagrado, divino, uma vez que o *agon* se apresenta não somente entre ordens políticas ou Constituições de governo em oposição, mas também entre ordens ou consciências religiosas conflitantes, da mesma forma, uma compreensão da tragédia desenvolvida somente em torno de seu aspecto sagrado seria insuficiente. A estreita ligação entre a natureza, o sagrado e a política, nos tempos antigos, não permite uma compreensão excludente dessa dimensão cosmológica da tragédia. O cosmos abarca, além do mundo físico, deuses e homens, e, em sua amplitude, é sobretudo a afirmação de suas leis que se quer ressaltar no âmbito da tragédia. A discussão acerca da tragédia antiga deve abarcar portanto todos os domínios derivados de deuses e homens, bem como do mundo físico e natural, enquanto domínios inseparáveis, como partes ligadas por elos de necessidade (ligação essa que a tragédia, analogamente, captou em sua construção poética, onde, também na trama, as cenas estão ligadas por laços de necessidade) para a manutenção da unidade do todo. O que faz a tragédia é portanto rememorar a unidade desses aspectos vitais da existência, zelando por seu caráter natural, sagrado e político, procurando mantê-los sempre vivos, ao apresentá-los, no *agon* dramático, em combate com as novas forças emergentes, seja no domínio da política, da ética ou da religião, e, de forma intrinsecamente ligada ao domínio natural da *physis*, de modo que o todo seja afetado pela ruptura da ordem em qualquer desses domínios.

Como para nós, modernos, essa unidade é algo de difícil compreensão, na medida em que, nos nossos tempos, esses domínios encontram-se inteiramente cindidos, o que pode fazer o pensador da tragédia diante de tal complexidade é atentar para uma abertura, uma pequena brecha, que possibilite a essa reflexão alguma luz acerca do que o mito apresenta, sabendo que jamais se poderá atravessá-lo integralmente, mas que vale o esforço de se deter sobre alguns sinais

por ele lançados, pois são justamente esses sinais que possibilitam o retorno às obras trágicas com um olhar sempre mais aguçado.

O que se percebe por meio dessa reflexão, e que constitui o que talvez mais se sobressaia até aqui, é a estreita ligação entre os domínios físico, político, ético, sagrado e poético, vitais para a experiência do homem no mundo, na antiguidade grega, e que se articulam no campo aberto pelo *agon* dramático, bem como o quanto essa articulação se deixa transparecer sobretudo na experiência da linguagem dramática em sua forma trágica. Em outras palavras, seria possível arriscar uma definição da tragédia — ainda que a definição para um fenômeno dessa natureza implique sempre o paradoxo da insuficiência — como a experiência, no campo poético, da articulação entre os diversos domínios da existência e seu aspecto sagrado¹⁶³, com o intuito de apresentar o perigo intrínseco à sua desarticulação. Ao que parece, aqui, mais uma vez, uma força vital só pode ser afirmada face à força que a ela se opõe. A coesão que mantém a unidade do cosmos é apresentada face ao perigo de sua desarticulação, ou do que compreendemos, em termos poéticos, por tragédia.

Mas a tragédia não é teoria (no sentido moderno do termo), e, enquanto *tekhne poiétique*, o que ela pode fazer é abrir espaço para a *contemplação* do *agon* entre homem e mundo, e promover sobretudo uma ampliação na compreensão do homem acerca de sua própria medida em meio à imensidão do mundo. Nas palavras do Coro que encerram a *Antígona* de Sófocles, vemos essa sabedoria sintetizada poeticamente:

Para ser feliz, bom-senso é mais que tudo.
Com os deuses não seja ímpio ninguém.
Dos insolentes palavras infladas
pagam a pena dos grandes castigos;
a ser sensatos os anos lhe ensinaram.¹⁶⁴

¹⁶³ O recorte dos principais domínios com os quais se está trabalhando (cosmologia, política, ética e poética) pressupõe que o aspecto sagrado perpassa essencialmente todos eles. É impossível pensar os gregos antigos sem a pulsação da experiência viva que mantinham com seus deuses. Seja no pensamento pré-socrático sobre a *physis* (“tudo está cheio de deuses”, afirmação atribuída ao pré-socrático Tales de Mileto); seja na política (“os deuses olímpicos são os deuses da *polis*”, afirmação de Platão em *Leis*, IV, 716a, 6-7); seja na poética trágica (“Édipo igual a um deus? Nem eu nem os meninos incorremos nesse equívoco; um ás te reputamos nas questões da vida e no comércio com os deuses”, palavras do Coro em *Édipo Rei*, de Sófocles, vv. 31-34).

¹⁶⁴ Sófocles. *Antígona* (vv. 1345-1350). Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Instituto Nacional de Investigação Científica. Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa. 1987. Cf. também, a tradução para o

A tarefa mais difícil no campo da poética trágica parece ser contudo compreender como a noção de *agon* e o princípio da circularidade, responsável por sua dinâmica, que extraímos do fragmento de Anaximandro, dentre outros, se articulam na formação do drama trágico. Essa intuição natural, o decreto do tempo, central no pensamento cosmológico do pré-socrático, é captada com grande força pelos poetas trágicos. O que faz a tragédia é apontar para a necessidade vital de reconciliação entre a circularidade da *physis* e a circularidade na *polis*, entre cosmos natural e cosmos político, na sua indistinção e no sentido sagrado que carregam, na antiguidade.

O que é interessante notar é que ela o faz a partir da sua própria estrutura poética de circularidade. Para além de afirmar por meio do texto dramático, explicitamente, a circularidade como ordem necessária na vigência do cosmos, a tragédia é construída de forma a apresentar em sua própria estrutura o horror provocado pela ruptura dessa circularidade, afirmando assim a importância vital dessa ordem da *physis*.

Uma das ocorrências de maior expressão poética dessa ordem circular do tempo, na tragédia, encontra-se no *Ájax*, de Sófocles:

O tempo interminável faz crescer sempre
o que se esconde e desaparecer o que se vê. (...)
Tudo o que há de terrível e de mais forte
cede às autoridades. O inverno com passos de neve
dá lugar ao frutuoso verão.
A orbe da noite soturna cede o passo
aos brancos potros do dia para que brilhe a luz.
O sopro dos ventos terríveis apazigua
o mar ameaçador. O sono todo-poderoso liberta

francês, In: *Tragiques grecs. Eschyle, Sophocle*. Traduction par Jean Grosjean. Bibliothèque de La Pléiade. Éditions Gallimard. Paris, France. 1999.

Combien la sagesse est le commencement du bonheur!

Il ne faut jamais être impie envers les dieux.

Les grandes maximes des orgueilleux

leur attirent de grands revers.

Ce n'est qu'avec l'âge

qu'ils apprennent la sagesse.

E ainda, no grego, In: *Antigone*. Trad. Paul Mazon. Ed. Les Belles Lettres. Paris, 2006:

Πολλῷ τὸ φρονεῖν εὐδαιμονίας
πρώτον ὑπάρχει· χρὴ δὲ τὰ γ' εἰς θεοὺς
μηδὲν ἄσεπτειν· μεγάλοι δὲ λόγοι
μεγάλας πληγὰς τῶν ὑπεραύχων
ἀποτείσαντες
γῆρα τὸ φρονεῖν ἐδίδασκαν.

seus prisioneiros, ele não pode detê-los para sempre.¹⁶⁵

O contexto da peça revela os heróis gregos diante de Tróia destruída, e o desafio entre Odisseu e Ajax, nutrido na disputa pelas armas de Aquiles (de cujo sorteio Ajax sai vencido), produz um confronto entre duas ordens éticas distintas: de um lado, Ajax, cuja ação é desmedida (ὕβριστης); de outro, Odisseu, que revela uma conduta movida pela temperança (σωφροσύνη). Essa desordem no plano ético-político põe em confronto valores heróicos e valores democráticos ou, em última instância, a fixidez do caráter heróico *versus* a maleabilidade exigida no exercício da democracia. As palavras de Ajax, citadas acima, possuem, contudo, um sentido ambíguo: ao evocar os ciclos da natureza como imagem para a instabilidade das relações humanas, o herói bem poderia demonstrar reconhecimento frente a esse novo *ethos* necessário à democracia. Mas suas palavras finais e o fato de que, após pronunciá-las, ele tenha se lançado sobre a sua própria espada — revertendo, desse modo, de forma *para ten doxan*, ou para além do esperado, o curso da ação —, sugerem a manutenção da mesma inflexibilidade e rigidez características do herói épico. O gesto singular e fatal do suicídio aponta para o caráter inexorável da tragédia; quando ela se instaura, nada pode deter uma violenta reversão no curso dos acontecimentos. Mas um tal ato pode ser compreendido também como a derrocada de um *ethos* que não pode mais vigorar em uma sociedade democrática.

Nesse momento é imprescindível resgatar mais uma importante noção da poética aristotélica que aqui desponta como parâmetro para que se possa, ao menos, dar início a essa reflexão. Refiro-me à noção de peripécia (περιπέτεια), que designa uma volta ou retorno da ação ou trama sobre si mesma, obrigando

¹⁶⁵ Sófocles. *Ajax* (vv. 635-672), In: *Tragiques Grecs. Eschyle, Sophocle*. Trad. Jean Grosjean. Bibliothèque de La Pléiade. Éditions Gallimard. France, 1999:

*Toujours l'interminable temps fait croître.
ce qui se cache et sombrer ce qui se voit. (...)
Tout ce qu'il y a de terrible et de plus fort
cède aux autorités. L'hiver à pas neigeux
fait place au fructueux été.*

*L'orbe de la maussade nuit cède le pas
aux blancs poulains du jour pour que brille la lumière.
Le souffle des vents terribles apaise
la mer grondante. Le tout-puissant sommeil délie
ses prisonniers, il ne les retient pas toujours.*

todo o mito a um retrocesso.¹⁶⁶ A peripécia talvez possa ser pensada poeticamente como a marca trágica do esquecimento da circularidade como ordem do mundo. É ela que produz o reconhecimento (ἀναγνώρισις) dessa verdade trágica, de acordo com Aristóteles, nos mitos mais bem construídos. Talvez isso possa ser identificado, de um modo geral, em todas as tragédias de peripécia, uma vez que nem toda tragédia possui esse traço constitutivo. Em Ésquilo, por exemplo, as tragédias caminham, de modo geral, linear e inexoravelmente, para o acontecimento trágico, sem qualquer reversão desse tipo, mas, no *Édipo Rei*, como o tema da tragédia está calcado em uma estreita relação com o tempo, esse traço se torna ainda mais evidente do que em qualquer outra obra trágica da antiguidade.

Em *Édipo Rei*, ao coincidirem peripécia e reconhecimento, o que fica claro é que a verdade trágica só se permite ser reconhecida quando o tempo, em seu porvir, retornando sobre si mesmo, em uma peripécia, revela o tempo passado, inverte o curso natural do tempo futuro, e afirma, conseqüentemente, o tempo presente como tempo trágico, um tempo de desarticulação. Pode-se dizer que somente quando Édipo descobre que o homem que matou, no entroncamento das três estradas, no caminho para Delfos, era seu pai; que a mulher com quem está casado, e com quem gerou filhos, é sua mãe; e que esses mesmos filhos, por ela gerados, são também seus irmãos, é que se realiza o acontecimento trágico.

A exigência de reconhecimento da circularidade e da alternância como ordem geral de tudo o que existe é afirmada pela tragédia, ao apresentar, em sua própria estrutura dramática, a reversão dessa circularidade do tempo sobre si mesmo, na forma trágica da peripécia. Poeticamente, a peripécia denuncia uma ruptura ou desarticulação na circularidade natural desenhada pelo decreto do tempo. Perdendo-se desse movimento de circularidade natural, o tempo entra em retrocesso, dobrando-se sobre si mesmo, gerando deformidade e horror. No caso

¹⁶⁶ Aristóteles define, na *Poética*, a peripécia, da seguinte maneira: " 'Peripécia (περιπέτεια) é a mutação dos sucessos no contrário, efetuada do modo como dissemos; e esta inversão deve produzir-se, também o dissemos, verossímil e necessariamente. Assim, no *Édipo*, o mensageiro que viera no propósito de tranquilizar o rei e de libertá-lo do terror que sentia nas suas relações com a mãe, descobrindo quem ele era, causou o efeito contrário (...)" Cf. *Poética*, XI (1452a 22-29). Um pouco antes (X, 1452a 15-21), o filósofo afirma: "(...) ação 'complexa' denomino aquela em que a mudança se faz pelo reconhecimento (ἀναγνώρισις) ou pela peripécia, ou por ambos conjuntamente. É, porém, necessário que a peripécia e o reconhecimento surjam da própria estrutura interna do mito, de sorte que venham a resultar dos sucessos antecedentes, ou necessária ou verossimilmente. Porque é muito diverso acontecer uma coisa por causa de outra, ou acontecer meramente depois de outra." Trad. Eudoro de Sousa. *Op. Cit.*

do *Édipo Rei*, de acordo com Bollack, produzindo uma sobreposição ou um "acavalamento" das gerações e portanto do movimento circular e natural da *genesis*.¹⁶⁷

Quando tudo está devastado pelo acontecimento trágico, pode-se dizer que paira sobre a destruição a marca trágica do rompimento da ordem natural das coisas, que é e deve ser sempre garantida pelo decreto do tempo. Não respeitada essa lei, a peripécia funciona, na trama ou enredo dramático, como o signo trágico da desarticulação do tempo de sua circularidade natural. Peripécia é portanto, em termos filosóficos, o dobrar-se terrível do tempo sobre si mesmo, desconectado de sua ordem natural e, como tal, um acontecimento puramente trágico.

Nem é preciso dizer que essa compreensão filosófica da noção aristotélica da peripécia na tragédia só foi possível à luz do pensamento pré-socrático e sobretudo do fragmento de Anaximandro. Contudo, para desenvolver mais profundamente uma tal intuição no contexto desta tese será preciso pensar a desarticulação do ciclo natural da *physis* no *Édipo Rei*. Se a tragédia é também a possibilidade de discussão, no campo poético, do que provoca o terror e a compaixão (*phobos* e *eleos*, pensando mais uma vez com Aristóteles), e se ela traz consigo consequentemente a exigência de reestruturação da ordem, ela é portanto cosmos poético que, em sua natureza mimética, espelha a desarticulação do mundo em sua estreita ligação com o campo das ações humanas.

Desarticulado de sua ordem total — o que é motivo de profundo terror —, o mundo, no desenrolar da trama poética trágica, é conduzido à necessidade de reconhecimento dessa ordem e de sua consequente restauração. Assim talvez se possa pensar por que se afirma, como o faz Christian Meier¹⁶⁸, que o drama é restabelecimento da ordem, e mais, ainda nas palavras do autor de *De la tragédie grecque comme art politique*, "(...) o teatro refaz o caminho do caos à ordem".¹⁶⁹ Mas essa desarticulação da ordem deixa suas sequelas e elas são irreversíveis: o acontecimento trágico nos tempos antigos possui um caráter inexorável e não accidental e, mesmo que haja, ao fim, um restabelecimento da ordem, ele jamais permitirá a restituição do que foi perdido. Essa marca de destruição e ruptura

¹⁶⁷ Jean Bollack. *La Naissance d'Oedipe*. Op. Cit. p. 233, 234.

¹⁶⁸ Christian Meier. Op. Cit. p. 172.

¹⁶⁹ Id. *Ibid.* p. 167.

permanecerá. É isso que é lançado ao “debate do teatro”, para usar mais uma expressão de Meier: o aspecto inexorável dos danos causados pela desarticulação da ordem do mundo e o surpreendente terror trágico disparado por sua desarticulação.

Contudo, o modo de aproximação que o mito requer passa ao largo da explicação e do esclarecimento. Um acontecimento da linguagem, e, sobretudo, de uma linguagem que possui suas raízes fincadas no fundo mítico da existência, está inevitavelmente construído sobre a ambiguidade. A tragédia antiga, como drama mitológico, está arraigada no intrincado terreno da ambiguidade e contradição que lhe é próprio. Ao lembrar as palavras de Eudoro de Sousa, é possível compartilhar com ele a sabedoria de que é da natureza do mito lançar luz sem ser ele mesmo iluminado, esclarecer, sem ser esclarecido.¹⁷⁰

O que se pretendeu aqui não foi de modo algum esgotar os múltiplos sentidos de uma obra poética cuja matéria essencial é o mito, nem tampouco uma interpretação definitiva da tragédia; ao contrário, considero que, desde os antigos, com Górgias, Platão e Aristóteles, até os modernos, seja por meio das primeiras poéticas renascentistas ou da complexa teoria hegeliana da tragédia, passando pela diversidade de interpretações erguida pelo Romantismo Alemão, e, chegando, por fim, aos pensadores contemporâneos da tragédia e do trágico, a cena constituída em torno dessa temática foi, é, e será sempre aberta e pulsante. Não há e nem pode haver superação de uma teoria por outra. A tragédia é um fenômeno de tal ordem que é capaz de acolher todas essas múltiplas interpretações de modo a, explicitamente, nos sinalizar que, ainda mais pode e deve ser dito sobre ela.

¹⁷⁰ “Mas esta é a qualidade própria do mito: mantendo-se enigmático *em si*, soluciona todo o *outro*; permanecendo obscuro, ilumina; sem ser claro, esclarece.” Cf. Eudoro de Sousa. “As Núpcias do Céu e da Terra”, *In: Origem da Poesia e da Mitologia e outros ensaios dispersos. Op. Cit.* p. 58.

3.3. O *agon* em *Édipo Rei*

A mais dolorosa figura do palco grego, o desventurado Édipo, foi concebida por Sófocles como a criatura nobre que, apesar de sua sabedoria, está destinada ao erro e à miséria, mas que, no fim, por seus tremendos sofrimentos, exerce à sua volta um poder mágico abençoado, que continua a atuar mesmo depois de sua morte.

(Friedrich Nietzsche. *O Nascimento da Tragédia*)

Jacqueline Duchemin afirma serem numerosas as cenas onde o *agon* está presente na dramaturgia de Sófocles e nas quais ele se justifica pela natureza mesma da cena. Mas, ao que parece, os processos de desenvolvimento do *agon*, em Sófocles, são bastante variados. A autora francesa reconhece no tragediógrafo de Colono um “papel decisivo na gênese do *agon*”.¹⁷¹

A ironia aqui — que favorece, inclusive, a tese que se quer defender: a afirmação do *agon* como a própria essência do drama trágico, para além de uma estrutura literária formal¹⁷² — parece residir no fato de que o poeta não adotou, de acordo com a própria Jacqueline Duchemin, os procedimentos literários formais por meio dos quais as teorias literárias reconhecem a presença do *agon* na tragédia, ainda que as cenas de querela ou embate apresentem, segundo ela mesma, um extraordinário acabamento. Sófocles parece ter desenvolvido o *agon* por meio de processos bastante diferentes daqueles previstos e esquematizados pelas teorias literárias. Essa afirmação, que se pode reconhecer como derivada de uma visão técnica sobre a natureza do *agon* na tragédia, permite identificá-lo, na peça *Édipo Rei*, concentrado basicamente em duas cenas de grande importância: o embate entre Édipo e o adivinho Tirésias, e, em seguida, a violenta discussão entre Édipo e Creonte. Mas o que se quer tentar compreender, para além disso, é justamente *o que* é posto em confronto no *agon* que a sustenta essencialmente. E

¹⁷¹ Jacqueline Duchemin. *Op. Cit.* p. 112.

¹⁷² A estrutura literária do *agon*, tal como a concebem as teorias formais da linguagem, foi descrita na nota 21, p. 33, deste trabalho.

se nenhuma dessas duas cenas possui exatamente a estrutura literária formal a ele associada, tal como se apresenta em Eurípides, por exemplo, isso reforça a intuição de que, para além do aspecto puramente formal, é na substância mesma desse *agon* que se pode tentar alcançar o sentido mais profundo da obra.

Na primeira dessas cenas¹⁷³, o contexto é a total devastação em que se encontra a cidade de Tebas, sob os efeitos da peste. O Sacerdote, lembrando que o povo se encontra reunido junto ao templo de Palas Atená, sugere ao rei Édipo mandar chamar Tirésias, aquele que teve a vista aguçada por Apolo¹⁷⁴, e que, por isso mesmo, pode ajudar no exame dos fatos. O que visam os cidadãos de Tebas, nesse momento, é tentar compreender o porquê da peste que se abateu sobre a cidade; por que “naufrega a *polis*”¹⁷⁵, de acordo com as palavras do Sacerdote, logo no começo da peça. Mas Édipo, antecipando-se à demanda geral, e solicitado por Creonte, já havia mandado chamar o velho adivinho.

Nesse momento é portanto aguardada com grande ansiedade a chegada de Tirésias e, ao se ver diante dele, Édipo, que também já havia enviado Creonte para uma consulta ao Oráculo de Delfos, relata que a única saída apontada por Apolo para a purificação de Tebas é a eliminação ou o exílio dos assassinos de Laio, o antigo rei da cidade. E é a Tirésias que o atual rei recorre, na esperança de que ele possa depurar a urbe, o próprio rei, e a si mesmo. Mas Tirésias, que tudo sabe, recua, e, diante da insistência de Édipo, em arrancar dele alguma informação, responde por meio de frases curtas e ambíguas, como quem pressente e teme o grande perigo oculto: “O meu pesar não apresentarei, expondo o teu.”¹⁷⁶ O que o adivinho quer dizer com isso é que a ele mesmo causaria grande pesar a exposição dos males de Édipo e que muito sofrimento adviria se ele falasse o que sabe. Mas a interpretação de Édipo da atitude do velho adivinho, em um primeiro momento, ignorando o verdadeiro sentido de suas palavras, é a de que ele está simplesmente se recusando a falar o que sabe diante do rei, afrontando assim a sua autoridade de governante: “Será que entendo bem? Sabendo, calas?”¹⁷⁷

¹⁷³ Cf. Sófocles. *Édipo Rei*, (vv. 300-460). Trad. Trajano Vieira. *Op. Cit.*

¹⁷⁴ “A um magno o magno Foibos aguçou a vista (...)”. *Id. Ibid.* (vv. 284-285).

¹⁷⁵ *Id. Ibid.* (v. 22).

¹⁷⁶ *Id. Ibid.* (vv. 328-329).

¹⁷⁷ *Id. Ibid.* (vv. 330-331).

A partir daí, movido por grande desconfiança, o rei incorre na construção de uma hipótese falsa: a de que Tirésias planeja destruir a *polis*. O adivinho, por sua vez, segue com o mesmo tipo de resposta curta e ambígua, que revela e oculta, simultânea e contraditoriamente, um saber: “O meu temperamento recriminas por ignorares o que habita em ti.”¹⁷⁸ E ainda, “Mesmo que eu silencie, os fatos falam.”¹⁷⁹

O que se dá a partir de então é que Édipo, apoiando-se sobre a construção dessa hipótese falsa, e tomando-a como verdadeira, desenvolve-a de modo irascível: “(...) arquitetaste o assassinato, melhor, o cometeste, embora com as mãos de outro. Se pudesses ver, diria ser a obra de um autor somente.”¹⁸⁰ Em uma sequência dialógica de tiradas muito curtas e violentas, o confronto entre duas ordens de discurso absolutamente diversas promove o *agon* entre a palavra real e a palavra sagrada do sacerdote do deus Apolo, entre, portanto, a palavra do governante da cidade, da autoridade política da *polis*, e a palavra religiosa, representante do âmbito sagrado e divino, que afirma ser nutrido pela própria *aletheia*.¹⁸¹

É então que Tirésias revela, com todas as palavras, que Édipo é o assassino que ele mesmo procura.¹⁸² E, um pouco mais adiante: “Te uniu aos teus, inadvertidamente, — direi — um elo torpe. O mal não vês.”¹⁸³ Mas o rei, enfurecido pelas palavras que não pode, em verdade, ouvir, e que revelam o que não pode, em verdade, ver, insiste na falsa hipótese de que há um conluio contra o seu governo, procurando indagar, em seguida, se Creonte está envolvido.

Walter Kaufmann desenvolve um estudo particularmente interessante a respeito do *Édipo Rei*, de Sófocles, no qual considera os cinco temas centrais que sustentam essa tragédia: 1) *Édipo* é uma peça sobre a radical insegurança do homem; 2) *Édipo* é a tragédia da cegueira humana; 3) *Édipo* é a tragédia da maldição da honestidade; 4) *Édipo* é uma peça sobre a situação trágica — que

¹⁷⁸ *Id. Ibid.* (vv. 337-338).

¹⁷⁹ *Id. Ibid.* (v. 341).

¹⁸⁰ *Id. Ibid.* (vv. 346-349).

¹⁸¹ “Sim, pois me nutre o vero, a própria *Aletheia*”. *Id. Ibid.* (v. 356).

¹⁸² *Id. Ibid.* (v. 362).

¹⁸³ *Id. Ibid.* (vv. 366-367).

mostra como certas situações são caracterizadas pela inevitabilidade da tragédia; e, por fim, 5) Édipo é uma peça sobre a justiça.¹⁸⁴ Aqui interessa sobretudo o segundo dentre os cinco temas: a tragédia da cegueira humana. Esse aspecto da *psyche* humana é tratado com acentuado relevo por Sófocles e abre muitas vias para o pensamento acerca da universal condição humana.

Édipo, confrontado com a verdade, por meio da afirmação feita por Tirésias, de que é, ele mesmo, o assassino que procura, simplesmente não vê. E não vê porque não pode ver. A ambiguidade com que a cegueira é tratada por Sófocles constitui um jogo trágico por excelência. Um jogo, em verdade, magistral: enquanto enxergava, Édipo nada via; após infligir sobre si mesmo a cegueira, passa a ver com incomparável amplitude. Isso tudo sem mencionar que o sábio Tirésias, vidente, adivinho — sacerdote do deus resplandecente, mas, também, oblíquo, Apolo — e intérprete da linguagem oracular do deus, capaz de ver com amplitude o passado, o presente e o futuro, é cego. Ou seja, o jogo ambíguo e trágico da cegueira humana como impossibilidade de abarcar a totalidade das coisas é um dos traços centrais da peça de Sófocles. E isso, por si só, expõe o homem, em sua verdadeira dimensão, diante da imensidão do mundo.

Se Heráclito usava a audição como imagem metafórica para referir-se à possibilidade de acesso ou escuta verdadeira, que, para além dos sentidos propriamente ditos, permitiria de fato “ouvir” o *logos*, que tudo perpassa; Sófocles, por sua vez, usa a visão como metáfora para o canal cuja limitação no homem o impede de reconhecer sua própria natureza e condição em um horizonte mais amplo.

É preciso ir, portanto, além do aspecto e da apresentação formais da obra, para além da esperada simetria das falas dos personagens, pela qual se compreende formalmente o *agon*, na busca do que é revelado por meio do debate. O que se descobre no debate entre Édipo e Tirésias é uma diferença essencial entre ordens de poder distintas e que faz ecoar as limitações humanas em meio à grandeza do aspecto sagrado do mundo. A simetria estrutural da forma parece realçar uma discussão onde são confrontadas palavras de natureza e ordem diversas, que possuem, contudo, peso e importância equivalentes. É isso o que a tragédia promove: como uma *poiesis* intrínseca ao sistema democrático de

¹⁸⁴ Walter Kaufmann: “The Riddle of Oedipus” In: *Tragedy and Philosophy*. Princeton University Press. New Jersey. 1968. p. 118 a 158.

Constituição, ela permite, por meio da estrutura simétrica do *agon*, o justo equilíbrio entre ordens distintas em confronto. A tragédia concede, portanto, igualdade democrática, no exercício da palavra, a ambas as ordens, mas ela não visa com isso extinguir a diferença de natureza entre essas ordens. Ao contrário, o campo político e o campo religioso vão precisar de um longo processo de assimilação, de escuta e reconciliação, para que se possa resgatar a harmonia da ordem total. Em verdade, trata-se de uma dissimetria fabulosa, que a estrutura formal e literária da tragédia, enquanto *poiesis* democrática, busca corrigir, expondo em *agon* e visando dar espaço igual (o que é próprio da democracia, calcada na chamada *isegoria*, ou direito igual no uso da palavra) a ambas as ordens. Contudo, o que quer a tragédia é justamente o reconhecimento da diferença entre essas ordens e o acordo ou a reconciliação entre elas (uma das formas possíveis de se compreender o sentido da *katharsis* na tragédia), para o resgate da ordenação total do cosmos.

Tirésias é um Sacerdote, sua palavra vem revestida da divindade de Apolo. Ele mesmo afirma seguir as leis, não de Édipo, mas de Lóxias (epíteto de Apolo, que designa justamente sua natureza oblíqua). Tirésias se exprime por meio de enigmas, sua palavra é oracular, sibilina, e não argumentativa. Além disso, Tirésias não necessita se justificar diante das acusações feitas por Édipo. Quando ele resolve de fato pôr em palavras a sua sabedoria dos tempos, é para dizer que Édipo é, ele mesmo, o assassino que procura, e essa sentença nada tem de hipotética, ao contrário, só pode ocorrer sob a ordenação do deus, que sabe o que o homem não sabe.

Para além da métrica que estrutura uma cena de *agon*, é preciso portanto pensar de onde se originam os discursos ou *logoi* em jogo. A que tipo de ordem estão vinculados? Que verdade defendem? Qual a sua natureza?

Para se pensar o *agon* na tragédia é preciso admitir, em primeiro lugar, que se está em um domínio onde o direito à palavra é garantido, seja essa palavra de que ordem for. Mas, em seguida, e sob o aspecto mais essencial da tragédia, o que salta diante de nós é o peso que cada um desses discursos ganha quando relacionado à ordem cósmica que defende. Essa parece constituir, de um modo geral, a verdadeira natureza do *agon* na tragédia, que, no *Édipo Rei*, de Sófocles, se deixa ver, de modo especial, por meio do confronto entre o domínio real do governo da cidade de Tebas, portanto, o domínio político, e o domínio sagrado,

que encerra aquilo que é por si só irrefutável, o que é de ordem profética, oracular, e que por sua própria natureza é capaz de predizer o futuro, reafirmar o presente e atualizar constantemente o passado. Esse aspecto irrefutável da palavra divina vai ser posto em questão pela autoridade real, mas a autoridade da palavra real cairá, ela também, em contestação. É esse o principal aspecto que, ao que parece, sustenta a verdadeira natureza do *agon* trágico: a ampla possibilidade de contestação que o exercício da palavra exige, para vigorar, no seio da *polis*.

Não há discurso argumentativo em Tirésias. À palavra sagrada não cabe refutação. No entanto, se poderia dizer que é isso mesmo o que faz Édipo. Ele põe em questão a palavra de Tirésias. O *agon* não se deixa transparecer portanto por meio da argumentação mas do fato de se pôr em questão toda uma ordem que, por milênios, conduziu a vida dos homens. A organização da cidade, os novos valores políticos em ascensão, vão reclamar outras formas de se dizer a verdade e de se fazer justiça. Compreendemos por meio desse significativo exemplo que o *agon* na tragédia é algo de outra ordem, mais ampla e mais profunda. Nele, o que está em jogo, é de caráter bem mais grave: imersas na ordenação da totalidade do cosmos, essas duas ordens devem enfrentar-se uma à outra. Mas a questão é justamente como se deve operar simultaneamente a transição e assimilação de uma pela outra.

Édipo argumenta que o que o possibilitou decifrar o enigma da esfinge foi o pensamento e não a leitura codificada do voo dos pássaros por meio da qual Tirésias prevê o futuro: “vali-me do pensar e não dos pássaros.”¹⁸⁵ E, ironicamente, o que está em jogo agora é um vaticínio délfico, que precisa ser solucionado para que se possa restabelecer a ordem na cidade. Tirésias, por sua vez, afirma que, mesmo sendo Édipo o rei da cidade, a palavra dele (Tirésias) pesa igualmente, e reivindica: “Reclamo o meu poder! Não sou teu servo, sirvo a Apolo (...)”. Notadamente, o que é evidenciado pela tragédia é a possibilidade de igualdade para o que é dito, diferindo, assim, em muito, da épica. Elton Barker chama a atenção para o fato de que isso faz da tragédia um lugar onde *todos* passam a ter voz e não apenas a figura masculina do herói¹⁸⁶: em *Édipo Rei* e na

¹⁸⁵ Sófocles. *Édipo Rei* (v. 398). Trad. Trajano Vieira. *Op. Cit.*

No grego, extraído da mesma edição: γνώμη κυρήσας οὐδ' ἀπ' οἰωνῶν μαθών.

¹⁸⁶ Elton, T. E. Barker *Entering the Agon. Dissent and Authority in Homer, Historiography and Tragedy*. *Op. Cit.* p. 271.

tragédia de modo geral, as mulheres, os escravos e, ainda, os adivinhos e profetas. Nas palavras de Tirésias: “És rei, mas nós nos igualamos nisto: nossas palavras pesam igualmente.”¹⁸⁷.

É preciso insistir contudo que isso não torna os discursos, em si mesmos, isto é, no que se refere à ordem por eles defendida, igualitários ou equivalentes. Há, certamente, uma grande diferença entre um discurso argumentativo, que defende a racionalização das leis, e um discurso que afirma leis que não foram escritas e imperam de forma incontestável — porque o que se teme é, não o tribunal dos homens, mas o desprezo dos deuses. É justamente esse embate de ordens distintas e, ao mesmo tempo, legítimas, que faz da tragédia um lugar onde o *agon* se processa de um modo especial.

A ambiguidade revelada nas palavras de Tirésias, quando sua fala é tomada pela cólera, desenha o caráter inexorável e em nada accidental do jogo agonístico promovido pela tragédia:

dotado de visão, não vês teu mal,
com quem moras, em que lugar habitas.
De onde vens? Sabes ser o horror dos teus,
desses que a terra encobre ou – sobre – vivem?
Terror nos pés, a maldição te expulsa
daqui, mater-paterna, açoite duplo.
E a ortovisão de agora então se entreva.
Que golfo, que montanha do Citero
a sinfonia de teus gritos não
ecoará, quando saibas de tuas núpcias,
porto inóspito, ao fim de um navegar
tranquilo? Nem suspeitas da desgraça
que atingirá a ti, como a teus filhos.
(...) Ninguém conhecerá
um desmoronamento pior que o teu.¹⁸⁸

O desfecho da cena se dá por meio de mais uma troca de curtas e violentas falas, em que Tirésias, sempre por meio do recurso do duplo e enigmático sentido, diz a Édipo: “o dia de hoje te expõe à luz e anula”. Ao que o próprio rei Édipo reconhece: “falas de modo obscuro e por enigmas”. Mas Tirésias não perde a chance de provocá-lo: “Não és o mestre das decifrações?” e ainda, de forma mais grave: “Provém tua perdição dessa ventura.”. E é certo que o adivinho se refere

¹⁸⁷ Sófocles. *Édipo Rei* (vv. 408-409). Trad. Trajano Vieira. *Op. Cit.*

¹⁸⁸ *Id. Ibid.* (vv. 408-428).

aqui ao fato de Édipo ter assumido o comando da cidade e desposado Jocasta justamente após ter decifrado o enigma da esfinge. Provocação à qual a resposta de Édipo é a de um legítimo rei, que pensa sobretudo na cidade que tem por missão governar: “Pouco me importa, se eu salvei a *polis*.” A Tirésias nada mais resta senão dizer, ainda que, como sempre, de forma ambígua e velada, dificultando a compreensão daquele que não pode compreender, as seguintes palavras:

(...) aquele cujo paradeiro indagas,
pela morte de Laio, aos quatro cantos
vociferando, bem aqui se encontra;
tido e havido como homem forasteiro,
irá se revelar tebano autêntico,
um triste fato. Cego – embora ele hoje
veja –, mendigo (ex-rico), incerto em seu
cetro, em terra estrangeira adentrará.
E então nós o veremos pai e irmão
dos próprios filhos; no que toca à mãe,
dela será o marido; e quanto ao pai,
sócio no leito, além de seu algoz (...)

Na segunda cena¹⁸⁹ a ser destacada como uma cena reconhecidamente de *agon*, em seu sentido técnico, presenciamos uma violenta discussão entre Édipo e Creonte. E a estrutura formal, também aqui, admite Duchemin, é nitidamente diferente da estrutura formal do *agon* tradicional.¹⁹⁰ A cena apresenta uma defesa bem mais extensa do que a acusação, e além disso, acusação e defesa, cada qual a seu turno, interrogam o adversário. É sabido que isso acontecia diante dos juízes, e, para Duchemin, Sófocles inspirou-se manifestamente nos debates judiciais, mas afastou-se inteiramente de uma disposição convencional dos elementos do *agon*.¹⁹¹

Em sua entrada em cena, Édipo parte imediatamente para o ataque sobre Creonte. Não há qualquer ponderação, qualquer averiguação sensata sobre a

¹⁸⁹ *Id. Ibid.* (vv. 532-633).

¹⁹⁰ Jacqueline Duchemin. *Op. Cit.* p. 60.

¹⁹¹ *Id. Ibid.*

acusação que dirige contra ele.¹⁹² O rei não está em posse de sua razão, mas fala sob o império da cólera e de suspeitas infundadas, que, em sua “cegueira”, dá como certas. Creonte, por sua vez, tenta contra-argumentar¹⁹³, afirmando que, em verdade, é preferível “a paz do sono” aos temores do comando. Além disso, afirma Creonte, o poder concedido a quem é muito próximo ao rei é praticamente o mesmo e muitas vezes é a ele (Creonte) que recorrem aqueles que, por temor, não conseguem aproximar-se diretamente do rei. Ele se declara portanto sem ambição com relação ao trono quando lhe é permitido viver tal qual um rei. E desafia ainda Édipo a ir a Delfos para confirmar que não há qualquer associação ou trama para tomar o poder.

Creonte faz duas afirmações bastante interessantes que contestam os procedimentos “racionais” (de uma razão explicitamente abalada pela cólera) do rei para discernir os fatos e seus desdobramentos:

A conjectura ofusca o julgamento. Se é grave de antemão tomar o mau por bom, do mesmo modo o inverso é grave.¹⁹⁴

E conclui: “somente o tempo mostra quem é justo (...)”.¹⁹⁵ Uma breve intervenção do Coro alerta para a necessidade de se aliar a calma ao pensamento, de forma a evitar a queda. Mas Édipo, tendo tomado por fato a hipótese da conspiração, raciocina de outro modo: para ele, a calma seria letal; nesse caso, ao contrário, é a rapidez que o conclama a agir se quiser evitar o sucesso do golpe inimigo. E, de forma ainda mais radical, diante da indagação de Creonte — “Qual é tua meta? Me banir de Tebas?” — Édipo responde: “Não quero teu exílio, mas tua morte.”¹⁹⁶

¹⁹² “Não posso acreditar! Personificas a própria afronta vindo ao meu palácio, manifesto urdidor de minha morte, usurpador visível do meu cetro. Pelos deuses! Covarde ou insensato te pareci para que assim tramasses?” Cf. Sófocles. *Édipo Rei* (vv. 532-537). Trad. Trajano Vieira. *Op. Cit.*

¹⁹³ “Não, se aceitas, como eu, raciocinar. Examina primeiramente: quem preferirá o comando e os seus temores à paz do sono, se o poder é o mesmo? (...). Desprezar um amigo honesto é igual a desprezar o bem maior: a vida. Saberás do que falo com o tempo.” *Id. Ibid.* (vv. 583-613).

¹⁹⁴ *Id. Ibid.* (vv. 608-610). No grego:
γνώμη δ’ ἀδήλω μή με χωρὶς αἰτιῶ.
οὐ γάρ δίκαιον οὔτε τοὺς κακοὺς μάτην
χρηστοὺς νομίζειν οὔτε τοὺς χρηστοὺς κακοὺς.

¹⁹⁵ *Id. Ibid.* (v. 614). No grego: χρόνος δίκαιον ἄνδρα δείκνυσιν μόνος·

¹⁹⁶ *Id. Ibid.* (v. 623). No grego: ἥκιστα. θνήσκειν, οὐ φυγεῖν σε βούλομαι.

Vemos, logo depois, na cena com Jocasta, que o raciocínio precipitado de Édipo vai tão longe, que ele chega mesmo a afirmar que Creonte, acreditando ser Édipo o assassino de Laio, enviou Tirésias para acusá-lo, mantendo assim a sua própria “língua limpa”.¹⁹⁷ Também impressiona que, no confronto com Creonte, Édipo, acusado de não pensar bem nesse momento (οὐ γὰρ φρονοῦντά σ' εὐ βλέπω), justifica-se avalizado pela posse do trono. Ao que Creonte rebate afirmando que o trono não pode servir de garantia a um mau governo. E diante das exclamações de Édipo: “*Polis! Polis!*”, Creonte responde que a cidade não é só dele.

Pode-se arriscar afirmar que aqui o *agon* se dá entre a palavra do rei e a de um nobre cidadão, que, em verdade, será o futuro rei, após a morte dos filhos de Édipo. E o que está em jogo é indubitavelmente uma discussão em torno dos limites no exercício do poder, uma discussão que condena veementemente os excessos e o desvio do equilíbrio, quando a sensatez do pensamento já não o guia. A crítica que se faz é justamente ao fato de um rei se achar capaz de tomar suas decisões imerso na cólera, cegado pela raiva, julgando mal, e confundindo aquilo que o pensamento lúcido deveria separar: a conjectura ou suposição, da verdade do fato comprovado.

É interessante notar que logo após uma cena onde o *agon* se faz claramente entre duas ordens distintas, a ordem real do governo da *polis*, representada por Édipo, e a ordem sagrada da tradição religiosa, representada por Tirésias, o *agon* se dê entre dois homens de política. Notadamente, o rei e um nobre cidadão. Assim, o exercício do poder parece estar sendo posto em revista em seus contornos, limites e legitimidade. Se o *agon* na cena entre Édipo e Creonte não é exatamente um *agon* entre duas ordens distintas ou cosmos diversos, ele parece ser contudo um debate entre dois sistemas políticos, duas Constituições políticas distintas que figuram de forma legítima e ilegítima no exercício do governo da cidade.

O que se buscou aqui foi sobretudo uma reflexão sobre a matéria em jogo no *agon* trágico, quais as ordens por ele postas em conflito e como a sabedoria trágica, visando o equilíbrio, favorece sobretudo um processo de assimilação entre

¹⁹⁷ *Id. Ibid.* (vv. 705-706).

essas diversas ordens, por meio da racionalização sobre os excessos e da restituição da ordem total do cosmos.

3.4.

O *agon* entre homem e mundo

Quando afirmamos que a experiência trágica é uma experiência do irreparável, porque a ação é seguida, sem desvios, até o herói estar morto, estamos tomando uma parte pelo todo, o herói pela ação. Pensamos na tragédia como aquilo que acontece ao herói e, no entanto, a ação trágica usual é aquilo que acontece por meio do herói. Quando restringimos a nossa atenção ao herói, estamos de forma inconsciente restringindo-nos a uma espécie de experiência que na nossa própria cultura tendemos a tomar como o todo. Estamos inconscientemente restringindo-nos ao indivíduo. E no entanto, de modo muito amplo, vemos isso transcendido na tragédia. A vida retorna, a vida finaliza a peça, reiteradamente. E o fato de que a vida realmente volte, afinal, e de que os seus sentidos sejam reafirmados e restabelecidos, depois de tanto sofrimento e depois de uma morte tão importante, é o que constitui, de modo muito frequente, a ação trágica.

(Raymond Williams. *Tragédia Moderna*)

A reflexão desenvolvida sobre o *agon* atinge, a partir de agora, o seu cerne, conduzindo-o a uma amplitude capaz de unificar inteiramente a tese em questão. O que se viu até então foi a afirmação e a reafirmação constantes e veementes de que nada pode ser pensado, entre os antigos, em tempos pré-socráticos, sem a presença da força de seu contrário; uma afirmação portanto de que tudo o que é essencial na experiência grega do mundo e da vida só pode se dar inserido na dinâmica do *agon*. Assim foi com a ampla indagação feita acerca da concepção de mundo como cosmos e a consciência do infinito entre os antigos; assim foi, também, com relação à poesia, o *agon* sobre o qual a tragédia está essencialmente construída, isto é, o jogo poético de forças que opõe ordens cósmicas, mundos opostos ou díspares. No domínio cosmológico, no domínio do pensamento, e no domínio da poesia trágica, há sempre esse elo comum, essa compreensão da harmonia da totalidade de tudo que é, em face de seu contrário. Pode-se dizer mesmo que o pensamento que nasceu na Jônia, em Mileto, com Tales, Anaxímenes e Anaximandro, carrega essa marca originária da dissensão como um de seus traços mais significativos. Trata-se de um exercício de pensamento que se afirma, desde as origens, para muito além da mera transmissão de saber, e que encontra sua síntese na forma dialógica usada por Platão, capaz de permitir a todo

instante a interrupção, a discordância, a refutação. Na *Carta VII*, essa dinâmica ganha a grandeza dos “colóquios amistosos em que perguntas e respostas se formulam sem o menor ressaibo de inveja”.¹⁹⁸

Perpassando absolutamente tudo de significativo que encerra o homem, o *agon* pode ser pensado em última instância, se mantivermos a forte e dolorosa imagem de Édipo no horizonte do nosso olhar, como o *agon* do homem com o mundo, e isso diz respeito certamente também à violenta luta que o homem trava com o destino. Toda a atenção é requerida aqui para que se possa tentar compreender que a noção de destino no âmbito da antiguidade aponta para algo que, não apenas não compreendemos com facilidade, mas algo que sequer vislumbramos em um espectro mais amplo, porque, sempre, apressada e anacronicamente, queremos projetar sobre ele a nossa sistemática explicativa causal, afirmando por meio do exercício positivo da consciência humana o que faz ou não sentido.

Talvez seja preciso começar a pensar no destino e, conseqüentemente, nos termos a ele relacionados entre os antigos (*Moirá, tykhé, daimon, ananké*), se é que esses termos, praticamente sem referência em nossos tempos, e portanto sem qualquer ressonância na era moderna, podem nos ajudar realmente a compreender melhor que o que está em jogo aqui é o quinhão que cabe a cada homem, individualmente, da totalidade da força cósmica e divina, indizível, e, sobretudo, inexplicável em termos da razão humana, à qual o homem está sujeito. Ou seja, aquilo que se opõe, justamente, ao caráter afirmativo da decisão e do controle, da vontade e da consciência, do que se planeja, imagina e prevê; aquilo que se opõe sobretudo à lógica humana. O destino, nesse sentido, é justamente o que escapa a essa circunscrição da previsibilidade. Uma ordem para além da ordem humana, com a qual os critérios humanos, que conduzem o homem em suas decisões e ações, devem se deparar, em *agon*.

Eudoro de Sousa faz uma distinção bastante interessante entre enigma e mistério, afirmando que o enigma é algo que se esconde, se oculta, mas que pode vir a ser aclarado, desvendado; ao passo que o mistério é da ordem do que jamais

¹⁹⁸ Platão. *Sétima Carta* (344b), In: *Platão, Diálogos: Fedro, Cartas, O Primeiro Alcibiades*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Coordenação Benedito Nunes. EDUFPA, Belém. 2007.

será explicitado.¹⁹⁹ E é assim que se pode começar a compreender a presença da esfinge no interior do mito de Édipo. Ela é a figura estranha, aniquiladora, que oculta um saber, que, no entanto, pode ser decifrado. Édipo é aquele cuja inteligência ou espírito se mostra aguçado o bastante para fazê-lo. Ele desvenda o enigma da esfinge livrando toda a cidade do destino fatal e fazendo cessar a ruína brutal a que esse monstro triforme conduziu todos aqueles cuja tentativa de destruí-lo não obteve êxito. No entanto, decifrar o enigma da esfinge não constituiu, em *Édipo Rei*, o desocultar daquilo que de fato se oculta como mistério: a condição ambígua do homem, o fato de que, ainda que lhe caiba o domínio de suas ações, algo sempre lhe escapará. Assim, o homem é sempre cego e vidente, autor e sofredor de suas ações. Édipo vive dessa ambiguidade, suas palavras e ações estão absolutamente dominadas por essa condição (*deinoteron*, de acordo com o Coro da *Antígona*, de Sófocles²⁰⁰); ele é o paradigma do que sintetiza a própria condição do homem no mundo.

O destino opera portanto nisso que não pode ser aclarado e que, quando o for, se o for, será de modo a fazer com que tudo se transforme radicalmente, por meio de uma metamorfose fatal e inevitável. Como contraposição, no jogo do *agon* entre homem e mundo, essa força inexplicável do destino é o oposto da linguagem, na medida em que reside sobre o que não pode ser dito, o que não pode ser posto em palavras; o indizível, aquilo de que a linguagem não pode dar conta, não pode nomear, porque é simplesmente inabarcável.

Em um interessante ensaio intitulado “The Agon with fate”²⁰¹ (“O *agon* com o destino”), o psicanalista William J. Purcell aponta, no coração do sistema de cada língua, algo que permanece, por sua própria natureza, inarticulável. E indaga se não é de um lugar como esse que o destino provém. Não daquela ordem do secreto que pode ser revelada, mas de algo que é da ordem do inarticulável por meio da linguagem. De acordo com a distinção proposta por Eudoro de Sousa,

¹⁹⁹ Cf. Eudoro de Sousa. *Mitologia - História e Mito*. Ed. Imprensa Nacional Casa da Moeda. Lisboa, Portugal. 2004. p. 267: “Pois o sentido em que nós falamos do que quer que possa decifrar-se é o sentido do que haja podido cifrar-se; é, em suma, o sentido de ‘enigma’, não o de ‘mistério’, que este jamais foi cifrado e, portanto, nunca será decifrado.”

²⁰⁰ Sófocles. *Antígona*. (vv. 332- 376). Esse mesmo Coro será tratado, um pouco mais adiante, no sub-capítulo intitulado “Ação e pensamento na tragédia”, p. 169 a 190.

²⁰¹ William J. Purcell. “The Agon with fate”. *Psychoanalysis and Contemporary Thought*. 22: 343-363. (1999).

algo que é da ordem do mistério, cujo funcionamento jamais será aclarado, menos ainda por algum tipo de conexão causal própria à razão humana.

Na estrutura agonística do mundo identifica-se em ampla escala esse *agon* entre o dizível e o indizível, entre o que é passível de ser atravessado pela linguagem e o que não o é. E é preciso lembrar que a tragédia se dá conta disso; essa é a lucidez trágica. O que ela revela é que nem tudo pode ser revelado. E, se é absolutamente pertinente dizer que isso é justamente o que todo mito faz, a tragédia o faz, por sua vez, na mais pura forma do *agon*, na linguagem poética. Ao revelar a essência da condição humana como ambiguidade, a tragédia se revela, analogamente, a si mesma, construída sobre a ambiguidade do mito e a contradição poética. Contradição aqui significa justamente a apresentação do que, em sua obscuridade, se opõe a si mesmo, do que, por não se revelar jamais, figura sempre como uma sombra de si mesmo. A contradição em que está enraizada a tragédia apresenta-se sobretudo no fato de que, enquanto um produto dos tempos democráticos, ela ergue simultaneamente, como valor incontestável, o que é da ordem oracular e que portanto não pode ser objeto de discussão na ágora, não se deixa ver pelo exercício do pensamento racional e não permite dissensão ou contestação. Não se pode afrontar um oráculo. São esses dois mundos, em amplo processo de assimilação de um pelo outro, que constituem a contradição da tragédia enquanto poética. A tragédia, defendendo, em todos os sentidos, e, amplamente, a liberdade da palavra, consegue mostrar que, contraditoriamente, só mesmo com a plena liberdade concedida à palavra se pode reconhecer que há algo que é da ordem do indizível, do inominável; e que não pode, de forma alguma, ser posto em palavras. Mas não porque alguma forma de coação, censura ou autoritarismo o impede de ser dito, e sim porque algo sempre escapa, permanece oculto, uma vez que a natureza nunca se revela por inteiro. Refiro-me aqui ao que *não pode* ser dito simplesmente porque não há palavra para dizê-lo, não há signo linguístico capaz de abarcar a totalidade de seu sentido. Por isso é possível afirmar que a tragédia é uma *poiesis* democrática, porque só em meio a ampla liberdade concedida ao exercício da palavra se pode perceber o que escapa ao seu domínio por ser genuinamente da ordem do mistério.

O destino apresenta-se como algo dessa ordem, ele não é passível de explicação. Quem poderia explicar o destino de Édipo? Quem poderia racionalizá-lo, dar a ele uma teoria suficiente?

Trata-se da demarcação de um limite frente ao que pode ser conhecido, o que pode ser objeto de teoria e contemplação, o que pode ser tema de discussão, o que pode ser poetizado e encenado, e aquilo que permanecerá para sempre desconhecido, na penumbra. Essa me parece constituir a principal distinção entre a esfinge e a *Moirá* na peça de Sófocles. Se, ao enigma proposto pela esfinge, Édipo respondeu, com sucesso, nomeando *o homem*, à *Moirá* só resta acatar. Não foi possível fugir de sua família para evitar o oráculo que previu seus males. E mesmo que venha a se revelar, no tempo certo, a cada homem, a *Moirá* jamais se revela em sua totalidade, ela se dá como acontecimento bruto, puro, na vida de cada homem, mas, ela mesma, jamais será revelada. O caráter obscuro dessa reflexão ajuda a dimensionar a verdade trágica como algo que nunca se revela por inteiro, ao contrário de uma verdade racional ou racionalizável, ao mesmo tempo que reflete a natureza complexa da existência.

O *agon* apresentado pela tragédia está portanto muito além do *agon* que se trava unicamente pela linguagem, na forma do debate e da argumentação, porque é a realização da própria linguagem como jogo agonístico; entre o que pode e o que não pode ser dito. Purcell observa que o montante do que é conhecido pode sempre aumentar sem implicar uma diminuição do desconhecido.²⁰² Portanto, também o dizível e o indizível se mantêm, como forças opostas, nesse *agon* mais amplo que abarca a totalidade do cosmos. E, quando esse indizível atua como destino no homem, temos então o chamado *agon* com o destino, que dá título ao ensaio de Purcell — o *agon* entre homem e destino, quando o homem se dá conta de que uma boa parcela dos eventos e acontecimentos de sua vida escapam inteiramente ao seu controle. Há uma força que o excede e que realiza as coisas à sua revelia, envolvendo-o, mesmo que contra a sua vontade. Que poderia, aliás, a *vontade* humana contra tal força?

Como lembra Purcell, a atuação do destino não está restrita aos eventos de morte, ela excede a isso. O destino não reside nem no homem e nem no mundo, mas se origina do encontro do homem com o mundo. O que evita a compreensão primária do destino como uma determinação que extingue o campo da ação humana. Ao contrário, é justamente no encontro entre a *praxis* humana e o mundo que o destino é tecido. Promovendo muitas vezes, não a morte, mas uma radical

²⁰² *Id. Ibid.* p. 9.

transformação, uma verdadeira metamorfose. O que ocorre com Édipo é certamente algo dessa ordem. Até que a morte, de fato, o alcance, ele terá passado por uma metamorfose absoluta, a ponto de poder ser acolhido na terra das Erínias, as divindades vingadoras justamente dos crimes consanguíneos. Uma contradição poética de vulto, uma vez que Édipo, tendo cometido o mais terrível, para os gregos, dentre todos os crimes de sangue, o parricídio, foi acolhido justamente na terra das divindades que zelam pela vingança dos crimes consanguíneos, as Erínias.

As Erínias não aparecem na cena trágica, como na *Orestéia* de Ésquilo, assim como também o próprio deus Apolo está sempre oculto em meio à ambiguidade de seus oráculos. Essa invisibilidade parece apontar para uma ordem maior, e o que se percebe é que o aspecto inexorável do encontro da ação com o mundo se deve, na verdade, a uma “lei” contra a qual nenhum homem e nenhum deus nada poderia. Esse não é um aspecto desprezível, ao contrário, ele anuncia que há muita coisa na poética trágica que escapa à nossa compreensão humana. A aparente contradição que se vê no desfecho de *Édipo em Colono* contribui para a suspeita de que, na tragédia, homens e deuses estão, da mesma forma, e inevitavelmente, sob o comando de uma ordem maior, e, se pensamos com Heráclito, as mesmas guardiãs dos crimes consanguíneos da tragédia figuram como guardiãs da própria ordem da *physis*²⁰³.

Purcell, aprofundando ainda mais o pensamento sobre o sentido do destino entre os antigos, distingue uma conotação mais corriqueira de destino, como o que pode ser imaginado, sonhado, articulado, tramado, e, que, consequentemente, também pode ser evitado; e um sentido mais elaborado, superior, que, justamente por sua forma atenuada, é inimaginável.²⁰⁴ Daí a luta violenta de Édipo para escapar a um destino imaginado, previsto, mas que somente o conduz cada vez mais na direção do oculto e imprevisível caráter do destino avassalador, inimaginável, e indizível, ou talvez, arriscando um pouco mais, dizível apenas em linguagem oracular.

Pode-se reconhecer aí uma fonte para o *phobos* como um dos sentimentos trágicos por excelência na teoria da tragédia de Aristóteles. Como não temer o que

²⁰³ A referência é ao Fr. 94 de Heráclito, citado anteriormente na nota 158, p. 107.

²⁰⁴ William J. Purcell. “The Agon with fate”. *Op. Cit.* p. 8, 9.

é de tal ordem? Quanto mais Édipo pôde articular sua fuga do destino previsto, quanto mais consciente se tornava de que era necessário escapar a ele, mais o caráter indizível do destino, diz Purcell, se retirava para o irreconhecível, do qual só emergiria mais tarde.

Mas é sobretudo como a luta do homem no mundo que o *agon* se deixa transparecer mais essencialmente em *Édipo Rei*. Construída sobre a mais elaborada ambiguidade, seja nas ações, seja na linguagem, essa peça constitui um paradigma da natureza contraditória do homem, da qual o enigma apresentado pela esfinge é um eloquente símbolo, e a própria figura da esfinge, uma perfeita imagem. O homem, em sua natureza mutável, instável – de quatro pés, dois pés e três-pés – é, ao mesmo tempo, caçador e caça, pesquisador e objeto de pesquisa, decifrador de enigmas e o enigma ele mesmo.²⁰⁵ Aqui é preciso evocar novamente a expressão empregada no mais famoso Coro da *Antígona* de Sófocles, ao qual retornarei um pouco mais adiante, porque ele exprime com maestria poética essa natureza *deinotera* do homem. Em *Édipo*, toda a ação está centrada justamente nesse aspecto incontornável da condição humana: a capacidade do homem para agir e o perigo intrínseco à ação.

Mas, para além da ação do homem, a ação total que constitui a trama de *Édipo Rei* chama a atenção por um aspecto em especial. Charles Segal chama a atenção para uma distinção importante entre a forma como o oráculo, recebido por Laio, no mito de Édipo, é tratado em Ésquilo e em Sófocles.²⁰⁶ É preciso muita atenção para pensar o que daí pode advir: em Ésquilo, o oráculo assume a forma de um aviso, uma advertência. Ou seja, Laio deveria permanecer sem filhos se quisesse salvar a cidade. Em *Os Sete Contra Tebas*, o Coro se refere ao fato de Laio ter sido dominado pelo desatino do desejo e, dessa forma, ter gerado Édipo:

Digo a antiga originária
transgressão logo punida
mas perdura por três vidas
quando Laio, à força de Apolo

²⁰⁵ Para um maior aprofundamento acerca do jogo de contradições e ambiguidades que compõem o personagem de Édipo, em Sófocles, ver Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, “Ambiguidade e reviravolta. Sobre a estrutura enigmática de Édipo Rei”, *In: Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Vol. I. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado e outros. Livraria Duas Cidades. São Paulo. 1977. p. 83 a 111.

²⁰⁶ Cf. Charles Segal. *Oedipus Tyrannus. Tragic Heroism and the Limits of Knowledge*. Oxford University Press. USA, 2001. p. 28.

no umbilical oráculo pítio
três vezes lhe dizer
se morrer sem filhos
salvar a cidadela.
dominado por sua imprudência
gerou o seu próprio quinhão:
o parricida Édipo,
que ousou semear
o sacro sulco materno,
onde se criou, cruenta raiz.
A demência conduziu
os noivos desatinados.²⁰⁷

Já em Sófocles, em lugar de ser um aviso, o oráculo torna-se um fato inexorável da vida de Laio. Ele é apresentado, pela primeira vez na peça, por Jocasta, como sinal de sua descrença quanto à veracidade dos oráculos, da seguinte forma:

A arte da profecia – debes sabê-lo –
não interfere nas questões humanas.
Sucintamente posso demonstrá-lo:
outrora Laio recebeu um oráculo
– senão do próprio Apolo, de seus próceres –,
segundo o qual a Moira lhe traria
a morte pelas mãos de um filho nosso.²⁰⁸

A discussão em termos mais amplos parece estar dada aqui. Sófocles afirma, por meio do oráculo e do tratamento a ele dispensado, um aspecto necessário, implacável, inevitável, fatal, da existência. Mas esse aspecto advém de um oráculo e portanto reforça sua natureza não-humana, sua linguagem não-humana e portanto sua inscrição para além de domínios tais como a vontade, a razão e a decisão humanas. Ao fim da peça de Sófocles, o mais belo a ser visto reside no fato de que o herói trágico, diante dessa grandeza irrevogável, diante do aspecto avassalador de uma ordem mais ampla do que tudo, uma ordem do próprio mundo ou cosmos, não questiona, em nenhum momento, a sua responsabilidade e implicação nos fatos. Tudo o mais está absolutamente fora de questão; é anacronismo. Instâncias como a consciência (no caso a ausência de consciência) e sentimentos como a culpa estão fora da circunscrição grega do mito.

²⁰⁷ Cf. Ésquilo. *Os Sete Contra Tebas* (vv. 742-757) In: *Ésquilo. Tragédias*. Estudo e Tradução Jaa Torrano. Ed. Iluminuras. São Paulo. 2009.

²⁰⁸ Cf. *Édipo Rei* (vv. 708-714), Trad. Trajano Vieira. *Op. Cit.*

Tornando o oráculo uma necessidade, Sófocles parece entretecer *Moir*a e *Tykhe*²⁰⁹ ao longo de toda a peça. O enredo de *Édipo Rei* pode ser comparado a uma extensa trama de dois fios: *Moir*a e *Tykhe*. É da ordem da *Moir*a que Édipo cometa o parricídio; *Tykhe* o conduz à estrada trifurcada, justamente quando Laio por ali passava, em sua rota de fuga do que pensava ser o seu destino. É da ordem da *Moir*a que Édipo se case com sua mãe; *Tykhe* o conduz, na rota para Tebas, justamente quando a cidade, ameaçada pela esfinge, encontra, na perspicácia de Édipo, a resposta para o enigma, o que lhe concede o trono e o comando da cidade, assim como a rainha, como esposa.

Mesmo Aristóteles, defensor, sobre todas as coisas, da ação humana em conformidade com a virtude como a fonte por excelência para o bem desenrolar de nossas vidas, admite a presença do acaso na vida do homem, de acordo com a passagem a seguir da *Ética Nicomaquéia*:

O sucesso ou fracasso na vida não depende dos favores da fortuna, mas a vida humana, como dissemos, também deve contar com eles; na realidade, são nossas atividades conformes à excelência que nos levam à felicidade, e as atividades contrárias nos levam à situação oposta.²¹⁰

Mas a *Moir*a, essa ordem maior, necessária, indizível, tão fortemente presente na tragédia de Sófocles, e que nos escapa inteiramente, parece atuar, em *Édipo Rei*, em uma dimensão bem mais ampla, guiando até mesmo o próprio acaso. O que acontece aparentemente ao acaso é trágico justamente porque apresenta um fundo de racionalidade por meio da necessidade. A relação do acaso

²⁰⁹ O termo grego *Μοῖρα, ας*, designa, de um modo geral, o "destino personificado", "imperioso", "inflexível", "que conduz todas as coisas a seu fim": e.g. Homero, *Il.* XXIV, 209; Ésquilo, *Eumênides*, 334; *Prometeu Acorrentado*, 511. Cf. Anatole Bailly, *Le Grand Bailly. Dictionnaire Grec-Français. Op. Cit.* Mas o que é realmente digno de nota é que, mesmo um deus grego, não pode impedir essa força, afirmação essa que encontramos em Heródoto, I, 91: "Os lídios, havendo executado as ordens de Creso, dizem que a Pitonisa lhes respondeu: 'É impossível, mesmo a um deus, evitar a sorte determinada pelo destino. Creso está sendo punido pelo crime do seu quinto ancestral, que, simples guarda de um rei da dinastia dos Heraclidas, cedendo às instigações de uma mulher astuta, matou seu soberano e apoderou-se do trono ao qual não tinha direito algum. Apolo queria afastar de Creso a desgraça de Sardes e não fazê-la cair senão sobre seus filhos, mas as Parcas mostraram-se intransigentes.'"

O termo grego *τύχη, ης*, designa, por sua vez, "o que o homem obtém", "fortuna", "sorte", "vicissitudes da sorte", "acaso", "acidente", "sem motivo". e.g. Heródoto, VI, 16; Eurípides, *Alcmeon*, 785; Sófocles, *Édipo Rei*, 977. Mas o termo pode significar também "a necessidade" (*ἀναγκάει τύχαι*) e, ainda, o "destino favorável" (*τὸ τῆς τύχης εὐμενές*) ou "boa fortuna" (*ἀγαθὴ τύχη*), e.g. Ésquilo, *Agamêmnon*, 755. Por oposição, encontramos ainda, "adversidade" ou "mal" (*τύχη κακή*). Cf. Anatole Bailly, *Le Grand Bailly. Dictionnaire Grec-Français. Op. Cit.*

²¹⁰ Aristóteles. *Ética a Nicômacos* (1100b 7-10) Trad. Mário da Gama Kury. Ed. UNB. 2001.

com a necessidade na tragédia é um tema bastante enigmático. O próprio Aristóteles, ao mencionar, na *Poética*, o episódio da morte do assassino de Mítis, vítima da queda da estátua do próprio Mítis sobre ele, enquanto a contemplava, estabelece essa difícil conexão, que, na tragédia, associa o acaso à necessidade. Ou seja, o acaso na tragédia não é mero acaso, mas possui um aspecto paradoxal (*para ten doxan*), no sentido em que era compreendido na antiguidade grega, ou seja, para além do senso comum (*doxa*), conforme notado por Aristóteles. Pode ter sido por acaso que a estátua de Mítis caiu, mas nada parece ter com o acaso o fato de ela ter caído sobre o próprio assassino de Mítis.²¹¹

Compreender que a peça de Sófocles está inscrita sob essa ordem maior, na qual se misturam acaso e necessidade, é compreendê-la mais amplamente como o *agon* entre homem e mundo. E para isso é preciso lembrar que Édipo foi *exposto*, logo ao nascer, e indagar o que isso significa. Esse *ser lançado na amplitude do espaço aberto*²¹² entre céu e terra, ainda criança, sem qualquer proteção. E, em um segundo momento de sua vida, depois da revelação do acontecimento trágico, Édipo é exilado. Sem cidade, sem pátria, sem *genos*, ele sobrevive errante, de volta à violência e à selvageria do espaço aberto, do que está “fora”; fora da cidade, fora do campo, fora do domínio das comunidades. Por fim, na morte, Édipo é tragado pela terra sagrada de Colono, terra das Erínias, sofrendo a morte reconhecida como a mais desejável.²¹³ Devolvido ao útero do mundo, aos fundamentos da terra, finalmente, sem dor, sem sofrimento, sua morte foi prodigiosa.

A complexa temática do destino na tragédia evoca um aspecto do mundo onde o silêncio tem enorme presença, onde o que não se vê tem mais realidade do que o que está diante dos olhos, onde o oculto, o indizível, estão presentes a todo momento. O que o mito de Édipo parece querer sinalizar é que, mesmo em meio a essa circunscrição da linguagem na qual o homem está inserido — a circunscrição

²¹¹ Aristóteles. *Poética* IX (1452a 5 e ss.).

²¹² O grifo é meu, para ressaltar que a abertura para um tal pensamento que reconhece o homem como *ser-no-mundo*, como *lançado ao aberto do mundo*, é devida, sem dúvida alguma, ao filósofo alemão Martin Heidegger.

²¹³ Nas palavras de Antígona, ao fim de *Édipo em Colono*: "Morreu, e da maneira mais desejável. Queres saber como? Ele não encontrou em seu caminho nem lutas nem o mar; arrebataram-no os prados onde só existem trevas num fim misterioso (...)". Cf. Sófocles. *Édipo em Colono* (vv. 1705 e ss.). In: *A Trilogia Tebana*. Trad. Mario da Gama Kury. *Op. Cit.*

que Aristóteles reconheceria como própria ao *zoon politikon* ou ao homem dotado de *logos* —, ele está inevitável e inexoravelmente *lançado no mundo*. É esse o domínio maior onde se inscrevem nascimento, vida e morte; as idades do homem no tempo.

É preciso compreender portanto que o destino é algo que irrompe do encontro ou *agon* entre homem e mundo. Não há destino para a *physis*. O destino é algo que advém do encontro das ações e palavras humanas com o mundo. A noção de destino evoca portanto o homem no mundo.

Para uma maior compreensão da composição do mito de Édipo em Sófocles é preciso manter em mente o nascimento, o exílio e a morte de Édipo. Édipo não morre ao fim da tragédia, a morte não figura como um castigo pelo crime que cometeu. Ao contrário, ele precisa enfrentar o exílio, sair do domínio do *zoon politikon* para a amplitude do mundo, tornando-se um homem sem pátria; precisa vagar, caminhar errante sobre a terra, até ser por ela tragado.

É possível arriscar uma compreensão do fato de a tragédia não apresentar, no espaço aberto da cena, os momentos de violência propriamente dita justamente porque o ato violento não se dá pela palavra. O que faz o teatro trágico da antiguidade é oferecer a ação humana à contemplação, e isso se dá indubitavelmente por meio da palavra. Contudo, aquilo que, na vida, não irrompe por meio da palavra (e esse é o caso da violência ou, mais estritamente falando, da ação violenta), só pode transparecer, na tragédia, por meio dela; porque a tragédia é *mimesis* de *praxis* e isso requer, indispensavelmente, como *poiesis*, o *logos*. Daí o sentido precioso dos relatos dos mensageiros e testemunhas das ações de violência, como uma espécie de *katharsis* que o próprio drama trágico opera por meio da palavra. Não faria qualquer sentido encenar a violência muda (isso é um traço da dramaturgia moderna), ao contrário, o que visa a tragédia é expurgá-la por meio da palavra. É esse o valor maior da linguagem na tragédia da antiguidade. Tudo o que se passa na tragédia advém da palavra e é por ela perpassado, fora de sua circunscrição não há e nem pode haver teatro na antiguidade.

4. Desdobramentos do *agon* nas formas antiga e moderna da tragédia

Muito do novo drama, mesmo quando os seus pontos de referência são categorias conhecidas, extrai a sua expressão mais ativa da consciência do eu num momento de passagem da experiência: uma auto-consciência que é agora em si mesma dramática, e cuja expressão exige que novos meios dramáticos sejam utilizados.

(Raymond Williams. *Tragédia Moderna*)

Aristóteles, na *Poética*, procurou separar os domínios da historiografia e da poesia, afirmando que a primeira tem como matéria os acontecimentos (τὰ γινόμενα), enquanto a segunda, o que poderia acontecer ou as infinitas possibilidades da ação (μίμησις πράξεως).²¹⁴ Assim, o filósofo reconhece na poesia a universalidade ausente na história, que trata de acontecimentos particulares, reunidos num tempo cronologicamente sucessivo, linear, em contraste com a temporalidade descontínua, divergente, da poesia.

Para se pensar portanto os desdobramentos do *agon* na tragédia, seja ela antiga seja moderna, é preciso partir da investigação das implicações da *praxis* de que a poesia é *mimesis*; o terreno variável e imprevisível da ação. Mas a tese defendida aqui parte do princípio de que a composição da ação na poética trágica só pode ser compreendida no âmbito mais amplo da totalidade do cosmos. Ou seja, é a ampla noção de cosmos, herdada dos pensadores pré-socráticos, que permite pensar como a ação é apresentada no exercício da *mimesis* poética. Para o começo da era moderna, é preciso investigar ainda como a noção de cosmos resvalou no tempo, após as transformações radicais sofridas com o cristianismo, para então tratar da forma como a ação emerge na tragédia moderna.

Se, por um lado, a definição essencial da tragédia como poética da fratura ou ruptura na ordem agonística e harmônica natural do cosmos aproxima as formas antiga e moderna em uma fundamentação comum e legítima, por outro, observa-

²¹⁴ Aristóteles. *Poética*. IX (145a, 36 e ss.). Cf. também, VI (1449b, 24 e ss.).

se que a matéria que constitui esse *agon* parece diferir amplamente em ambas as formas: a tragédia antiga resgata um misterioso fundo mitológico, originário, imemorial, não-historiável, sobre o qual se opera a *mimesis* trágica. Além disso, a *Política* de Aristóteles nos mostra que o alto valor conquistado para a *polis* realiza-se plenamente não apenas por meio do reconhecimento, entre os gregos antigos, da primazia da cidade sobre o indivíduo, mas também da primazia do “cidadão” sobre o indivíduo. E o cidadão é aquele cuja realização maior só pode se dar na cidade. Não se trata de forma alguma de uma supressão das singularidades, mas, ao contrário, da possibilidade mesmo de sua eclosão.

Hannah Arendt já notara, com a perspicácia que lhe é peculiar, que a oposição entre a ordem do *genos* e a ordem do cidadão da *polis*, isto é, a nova ordem política da cidade, é que vai promover a ruptura necessária para a afirmação dessa primazia da cidade sobre o domínio privado.²¹⁵ O teatro trágico da antiguidade expõe portanto o combate que vai constituir o próprio movimento de ascensão da *polis* e da cultura grega, em sua excelência: o contraste entre a dimensão sagrada em vigor nas sociedades palacianas arcaicas e a nova dimensão política, representada pelo desenvolvimento do exercício da democracia. E é justamente essa oposição entre duas ordenações essenciais ao espírito grego que constitui o terreno da *praxis* a ser tomada pela *mimesis* trágica. Dimensionado pelo fundamento mítico e arcaico, o homem da cidade, o homem de ação pública, inserido no contexto democrático emergente, e em seu *agon* com o mundo, constitui a matéria da tragédia antiga.

No que diz respeito à tragédia moderna, o que se percebe é que, respirando os novos ares do humanismo, o homem ganha uma tal dimensão que o faz sobrepor-se ao valor anteriormente concedido à cidade. Além disso, a cidade renascentista e dos primórdios da era moderna é tão pouco comparável à *polis* da antiguidade, que, em lugar do processo de inserção do homem na *polis* (e da

²¹⁵ “Segundo o pensamento grego, a capacidade humana de organização política não apenas difere mas é diretamente oposta a essa associação natural cujo centro é constituído pela casa (*oikia*) e pela família. O surgimento da cidade-estado significava que o homem recebera, ‘além de sua vida privada, uma espécie de segunda vida, o seu *bios politikos*. Agora cada cidadão pertence a duas ordens de existência; e há uma grande diferença em sua vida entre aquilo que lhe é próprio (*idion*) e o que é comum (*koinon*)’. Não se tratava de mera opinião ou teoria de Aristóteles, mas de simples fato histórico: precedera à fundação da *polis* a destruição de todas as unidades organizadas à base do parentesco, tais como a *phratría* e a *phyle*.” Cf. Hannah Arendt. *A Condição Humana*. Op. Cit. p. 33. A citação dentro da citação é extraída, pela autora alemã, de Werner Jaeger, *Paidéia*.

própria *polis* pensada como um cosmos), nos parece ser a ascensão da *subjetividade* o elemento central capaz de determinar o *agon* entre homem e mundo. E isso pode ser compreendido como uma inversão da ética clássica aristotélica, que aqui figura como um traço importante da descontinuidade entre tragédia antiga e moderna.

Em Aristóteles, a primazia da cidade sobre o cidadão é indiscutível. Na *Ética Nicomaquéia*, lê-se:

Mesmo se, com efeito, há uma identidade entre o bem do indivíduo e o bem da cidade, de todo modo, é tarefa manifestamente mais importante e mais perfeita apreender e salvaguardar o bem da cidade.²¹⁶

Se o que ergueu a *polis* como um todo nos tempos da antiguidade grega foi justamente o espírito da cidadania e igualdade entre os homens, no espaço público da *agora*, a maior crítica dirigida, nos tempos do humanismo renascentista, aos príncipes e governantes era justamente o esquecimento do bem comum. O crescente individualismo e a preocupação dos governantes sobretudo com os interesses particulares e privados, em detrimento do bem da comunidade, foi alvo da crítica de muitos humanistas. Dentre eles se pode apontar Erasmo, com seu *Príncipe Cristão* e Thomas More, com sua *Utopia*, onde se lê, nas palavras de Hitlodeu, o navegante que descreve a ilha recém-descoberta, uma crítica veemente contra as repúblicas de seu tempo:

Na verdade, quando reflito sobre qualquer das repúblicas que prosperam no mundo atual, nelas não vejo — e tomo Deus por testemunha — nada além de uma conspiração dos ricos para fomentar os seus próprios interesses em nome da república e sob seu título. (...) Assim, a ganância insaciável de uma minoria sem escrúpulos leva-a a monopolizar todos os bens que seriam suficientes para suprir as necessidades de toda a população.²¹⁷

Um gênero literário da época, que ficou conhecido como “espelhos de Príncipes”, atesta o grau atingido por esse estado de coisas e a necessidade de se criticar a postura dos governantes, na medida em que, em lugar de corresponder às nossas expectativas de virtude, o Príncipe se revela ambicioso e sedento de poder. Não é à toa que, no *Ricardo III* de Shakespeare, depois da famosa cena com Lady

²¹⁶ Aristote. *Éthique à Nicomaque*. (1094b 5-10). Ed. J. Vrin. Trad. Jules Tricot. Paris, 2007.

²¹⁷ Thomas More. *Utopia*. Ed. Martins Fontes. São Paulo, Brasil. 2009. p. 200, 201.

Anne, o rei pede que lhe tragam um espelho e, ao contemplar sua própria imagem, longe de qualquer preocupação com uma auto-crítica, decide mandar chamar um alfaiate para lhe cortar um novo traje.²¹⁸ Isso sem mencionar que a própria fala de abertura da tragédia histórica de *Ricardo III* constitui indubitavelmente um paradigma do individualismo e de um *ethos* inteiramente voltado para os interesses privados dos governantes na política dos fins da Idade Média e começo da Renascença²¹⁹ (lembrando que, historicamente, Ricardo III viveu de 1452 a 1485). Se puséssemos, lado a lado, o Prólogo do *Ricardo III*, de Shakespeare, e o discurso de Péricles, tal como o encontramos em Tucídides²²⁰, os sinais de ruptura

²¹⁸ Cf. William Shakespeare. *Ricardo III*. Ato I, Cena II.

²¹⁹ *Id. Ibid.* Ato I, Cena I, In: *Obras Completas*. Vol. I. Trad. F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Ed. Nova Aguilar. Rio de Janeiro, Brasil. 1989:

"O inverno de nossa desventura já se transformou num glorioso estio
graças a este sol de York
e todas as nuvens que pesavam sobre nossa casa,
jazem sepultadas nas profundas entranhas do oceano.
Nossas fronte estão agora cingidas pelas coroas da vitória;
nossas armas amolgadas pendem como troféus;
nossos sinistros alarmes passaram a alegres reuniões;
nossas terríveis marchas em deliciosas danças.
O rosto carrancudo da guerra tem as rugas suavizadas;
e agora, ao invés de montar corcéis armados,
para atemorizar as almas dos ferozes adversários,
faz ágeis cabriolas nas salas das damas,
entregando-se ao deleite de um lascivo alaúde.
Mas eu, que não fui talhado para habilidades esportivas,
nem para cortejar um espelho amoroso;
que, grosseiramente feito e sem a majestade do amor
para pavonear-se diante de uma ninfa de lascivos meneios;
eu, privado dessa bela proporção, desprovido de todo encanto
pela pérvida natureza; disforme, inacabado,
enviado por ela antes do tempo para este mundo dos vivos;
terminado pela metade e isso tão imperfeitamente
e fora de moda que os cães ladram para mim quando paro perto deles,
pois bem, eu, neste tempo de serena e amolecedora paz,
não acho delícia em passar o tempo,
exceto espiar minha sombra no sol
e dissertar sobre minha deformidade!
E assim, já que não posso mostrar-me como amante,
para entreter estes belos dias de galanteria,
resolvi portar-me como vilão
e odiar os frívolos prazeres deste tempo.
Urdi conspirações, induções perigosas,
vali-me de absurdas profecias, libelos e sonhos,
para criar um ódio mortal entre meu irmão Clarence e o monarca.
E se o Rei Eduardo for tão leal e justo quanto eu sutil, falso e traiçoeiro,
Clarence deverá ser hoje secretamente aprisionado, em razão de uma profecia (...)
Mergulhai, pensamentos, no fundo de minha alma!"

²²⁰ Para a "Oração fúnebre" pronunciada por Péricles diante do exército ateniense, durante a guerra do Peloponeso, Cf. Tucídides. *História da Guerra do Peloponeso*. Livro II (35 a 46). Trad.

constituíam material suficiente para o reconhecimento de que se trata de outro mundo, ou, por que não dizer, outro cosmos.

Por outro lado, e, de forma surpreendente, alguns aspectos parecem apontar para uma relação de grande parentesco ou paralelismo quando pensamos nos momentos originários de ambas as formas da tragédia, marcados por um forte confronto entre valores tradicionais e novas perspectivas emergentes. Além disso, o fato de o drama trágico irromper justamente quando oposições de uma *certa natureza* eclodem, contribui para esse paralelismo.²²¹ Se podemos pensar, no que se refere à tragédia antiga, no processo de renovação do sentido do sagrado²²² pelo qual passava a Grécia do século V a.C., resgatando acontecimentos tais como o

Mario da Gama Kury. A título de curiosidade, transcrevo apenas um trecho interessante para se pensar os significativos contrastes políticos entre ambas as épocas da história:

"Somos amantes da beleza sem extravagâncias e amantes da filosofia sem indolência. Usamos a riqueza mais como uma oportunidade para agir que como um motivo de vanglória; entre nós não há vergonha na pobreza, mas a maior vergonha é não fazer o possível para evitá-la. Ver-se-á em uma mesma pessoa ao mesmo tempo o interesse em atividades privadas e públicas, e em outros entre nós que dão atenção principalmente aos negócios não se verá falta de discernimento em assuntos políticos, pois olhamos o homem alheio às atividades públicas não como alguém que cuida apenas de seus próprios interesses, mas como um inútil (...)"

²²¹ Cf., por exemplo, o estudo desenvolvido por Raymond Williams. *Tragédia Moderna*, Ed. Cosac Naify. São Paulo, Brasil. 2002. p. 79: "As épocas em que predominam crenças comparativamente estáveis e nas quais há uma correspondência relativamente próxima entre essas crenças e a experiência real parecem não produzir tragédias de nenhuma intensidade (...). O seu cenário histórico mais usual é o período que precede à substancial derrocada e transformação de uma importante cultura. A sua condição é a verdadeira tensão entre o velho e o novo: entre crenças herdadas e incorporadas em instituições e reações, e contradições e possibilidades vivenciadas de forma nova e viva."

²²² Se pensamos com Heráclito e sua crítica veemente à adoração de deuses antropomórficos, por exemplo, é preciso ter em mente fragmentos tais como: "É em vão que se purificam, aspergindo-se com sangue, como se alguém, que tivesse pisado na lama, quisesse lavar-se com lama; e fazem suas preces às imagens como se alguém pudesse falar com as paredes". Cf. Heráclito (Fr. 5). Trad. Emmanuel Carneiro Leão. *Op. Cit.* O que nos possibilita reconhecer que o que surge com os pré-socráticos é uma nova dimensão da força do sagrado. A racionalidade emergente nos principais campos da existência compreende que a natureza ou *physis* é em si mesma sagrada e é justamente no contraste com os deuses épicos, que, apesar de imortais, foram gerados, que os filósofos do século VI e V conceberam uma nova natureza divina, livre de nascimento e perecimento. Contra a antiga forma de adoração dos deuses, é interessante lembrar um episódio bizarro narrado por Heródoto em seu relato da guerra entre gregos e persas: "Havia em Peônia, burgo da Ática, certa mulher de nome Fia, com aproximadamente quatro côvados de altura e dotada de grande beleza. Armaram essa mulher, dos pés à cabeça, e, fazendo-a subir num carro, depois de instruírem-na sobre o papel que deveria desempenhar, conduziram-na à cidade. Levavam à frente arautos, que, à chegada, puseram-se a gritar, de acordo com as ordens recebidas: 'Atenienses, acolhei favoravelmente a Pisístrato; Minerva [Atená], que o honra mais do que a todos os outros homens, está conduzindo-o, ela própria, à cidade'. Os arautos iam de um lado para outro, repetindo a mesma proclamação. Logo divulgou-se a notícia de que Minerva conduzia Pisístrato, e os habitantes da cidade, persuadidos de que aquela mulher era realmente Minerva, prosternaram-se para adorá-la e acolheram Pisístrato." Cf. Heródoto. *História, o Relato Clássico da Guerra entre Gregos e Persas*. Livro I (60, 10-16). *Op. Cit.* É interessante notar como, de fato, a estrutura política democrática da *polis* não poderia admitir esse tipo de adoração.

processo por impiedade levantado contra Anaxágoras²²³ — que, no espírito da investigação pré-socrática, sustentava que "o sol, a lua e todos os astros são pedras incandescentes que a rotação do *aither* faz girar consigo"²²⁴ — é possível pensar, no que se refere à tragédia moderna, em Giordano Bruno, queimado pela fogueira da Inquisição no ano de 1600, por afirmar que o universo era infinito. Difícil seria imaginar que acontecimentos dessa ordem não imprimissem suas marcas também em outros campos da existência. O drama, como poética da ação, possui certamente grande sensibilidade para captar o espírito de uma época, suas transformações mais significativas, apresentando, sobre o palco, sua síntese, na forma do teatro. Assim podem ser compreendidas as encenações de *Édipo Rei*, em Atenas, em torno de 430-429 a.C., bem como a de *Hamlet*, entre 1600 e 1601, no *Globe Theatre*, em Londres.

É claro que não é possível estabelecer uma relação causal entre esses fatos, e nem é isso o que pretendo aqui. Mas acredito ser possível pensar que se pode ver, em retrospectiva, o quanto eles revelam de um mundo, de uma época; as rupturas e revoluções atravessadas, capazes de erguer um *Novo Mundo* emergente. É possível também que tudo isso seja mera coincidência, sem qualquer valor histórico. Sabe-se que o mundo levou muito tempo para absorver a tese que afirmava sua infinitude, e mesmo Galileu ainda trabalhou com a hipótese de um cosmos fechado, embora se possa especular que suas razões para isso tenham sido ditadas pela estratégia e pela prudência ou, talvez mesmo, porque ele reconhecesse que o mundo ainda não estava preparado para tamanho salto.²²⁵ Em

²²³ A datação do processo e julgamento de Anaxágoras representa um problema entre os estudiosos, ainda que seja mais ou menos de comum acordo a compreensão de que "o impacto imediato" causado pela filosofia do pensador pré-socrático sobre Atenas tenha se dado antes de 450 a.C.. De acordo com Kirk e Raven, a maioria aceita a história narrada por Plutarco, segundo a qual Anaxágoras foi vítima de um decreto contra os ateus e, tendo sido ou não submetido a julgamento, abandonou Atenas por essa razão. Outros estimam que o julgamento teve lugar no começo e não no fim da carreira de Péricles, em torno, portanto, de 450 a.C. Cf. G. S. Kirk; J. Raven & M. Schofield. *Os Filósofos Pré-Socráticos*. Op. Cit. p. 373.

²²⁴ Extraído de Hipólito (séc. III d.C.), *Refutação de Todas as Heresias* (DK 59 A 42), In: G. S. Kirk; J. Raven & M. Schofield. *Os Filósofos Pré-Socráticos*. Op. Cit. p. 401. Cp. *I Presocratici Testemonianze e Frammenti*. Vol. II. (42, 6), Op. Cit. p. 570: *Il sole, la luna e tutte le stele sono pietre infocate, mosse insieme in circolo dalla rotazione dell'etere*.

²²⁵ Na "Apresentação" da Edição Francesa do *Diálogo sobre os Dois Máximos Sistemas de Mundo* de Galileu (escrito até 1630 e publicado em 1632), os autores e tradutores, François de Gandt e René Fréreau, comentam a "prudência" com que Galileu tratou a questão da infinitude do mundo: "Que prudente descrição quando Galileu toca a questão da finitude ou infinitude do universo! Isso se deve talvez ao fato de a fogueira de Giordano Bruno ter sido há pouco extinta. Galileu se contenta em indicar que não se pode tomar uma decisão nem em um sentido nem em outro; sem

uma passagem de seu *Diálogo* pode-se ler, acerca da posição da terra no cosmos físico:

Vemos que a Terra é esférica e, por isso, estamos seguros que ela tem o seu centro; vemos que para ele movem-se todas as suas partes (...) entendemos como, ao moverem-se para o centro da Terra, movem-se para o seu todo e para sua mãe universal; e somos depois tão cordatos, para que queiram que nos deixemos persuadir que o instinto natural desses movimentos não é aquele de dirigir-se para o centro da Terra, mas para o centro do universo, o qual não sabemos onde está, nem se existe, e que, ainda que existisse, não seria outra coisa que um ponto imaginário e um nada sem nenhuma propriedade.²²⁶

A dimensão que ganha o drama quando o pensamos em meio ao contexto de seu tempo dificulta cada vez mais as teses pró *mero acaso e coincidência*, fortalecendo, por sua vez, a afirmação do pensamento poético por meio do reconhecimento de que a poesia fala sobre o mundo e sobre os acontecimentos do mundo; relaciona-se intimamente com os adventos da época, ainda que possa lançar-se simultânea e atemporalmente para outras dimensões; articula consciências e promove o aguçamento do espírito por meio da apresentação dos conflitos e rupturas de seu tempo, mas também, e em seu caráter universal, de todos os tempos.

Como o tempo poético é divergente, e não se reduz à cronologia linear da história, ele resgata o passado e pressente o futuro, em meio ao presente, instaurando um tempo múltiplo, pleno de sincronias e diacronias, um tempo sem fronteiras. Assim, é inevitável reconhecer, na tragédia de Shakespeare, o anúncio de transformações vindouras. A esfera cristalina que envolvia o mundo, ou o “brônzeo céu”, conforme a vigorosa e milenar imagem homérica, transmuta-se, pouco a pouco, em uma fina película, prestes a se romper a qualquer momento.

Ainda que seja possível argumentar que Giordano Bruno foi facilmente silenciado pela Igreja, ainda que as teorias retomadas dos antigos (e postas sob a luz dos novos campos abertos pelo avanço da matemática e das novas hipóteses levantadas à época) tivessem que se confrontar, por muito tempo, até que a tese da

dúvida, ele declara nitidamente que a pretensa prova aristotélica da finitude do mundo não é conclusiva, para, contudo, “conceder” imediatamente a seguir, “que o mundo é finito, esférico e possui um centro”. Cf. “Apresentação” In: Galileu Galilei. *Dialogue sur les deux grandes systèmes du Monde*. Éditions Du Seuil. France, Paris. 1992. p. 76.

²²⁶ Galileu Galilei. *Diálogo sobre os Dois Máximos Sistemas do Mundo Ptolomaico e Copernicano*. Discurso Editorial e FAPESP. São Paulo, Brasil. 2001. p. 117.

infinitude do universo pudesse realmente transformar o mundo, essa transformação contudo já se anunciava como inevitável.

Sob um olhar em retrospectiva, se pode perceber o *agon* entre dois mundos, ou ordenações de mundo divergentes, significando portanto que a harmonia própria ao cosmos se desarticula pelo choque com outro mundo emergente. E isso constitui o tempo trágico por excelência — um tempo em que o mundo tem necessidade da tragédia para dramatizar esse impacto decorrente do choque entre ordenações divergentes. É esse o traço singular que nos permite reconhecer, em ambos os momentos históricos com os quais estamos lidando, isto é, de um lado, a passagem do século VI para o século V a.C.; e, de outro, a transição do final da Idade Média para a Renascença e o começo da era moderna, na passagem do século XVI para o XVII, dois momentos singulares em que o mundo fez irromper a tragédia como forma dramática capaz de expor o impasse instaurado pelo antagonismo próprio da época.

Isso não significa, de modo algum, afirmar que a tragédia que surge na era moderna seja uma simples continuidade da forma antiga. O solo do qual brotam as duas formas difere particular e especialmente um do outro. Mas o que é comum reside no fato de estarmos lidando, seja na era antiga, seja na era moderna, com dois momentos de cesura e consequente transformação radical do mundo e da imagem do mundo para o homem.

O tratamento poético desses conflitos por meio da *mimesis* trágica os expõe em sua dimensão universal; o *agon entre mundos* como definição do tempo trágico. Um tempo em que um mundo se desfaz em meio à emergência de um novo mundo. Em solo grego, em tempos pré-socráticos, o confronto entre mundos transparece nas indagações que se multiplicam em diversas e riquíssimas teorias, na irrupção, com força inaugural, dos discursos filosófico, dramático, sofístico e historiográfico, ávidos por uma abertura para se pensar o mundo fora da circunscrição inquestionável e irrefutável da linguagem mítico-poética em vigor até então. Diante da arcaica compreensão do mundo, envolta em narrativas mitológicas (onde a imagem poética é a força capaz de situar o homem no universo), a transição se dá por meio da proliferação das múltiplas e diversas concepções de cosmos que advêm do pensamento pré-socrático. E se alguns desses pensadores ainda conservam o verso, também a prosa passa a constituir uma forma do *logos*. O importante é que, de um modo ou de outro, o que se vê é

um amplo processo de desantropomorfização da imagem poética do divino, na busca por uma intuição racional capaz de apontar a unidade do mundo, e mesmo sua geometrização, se pensamos com Anaximandro.²²⁷

Também a emergente formulação de um pensamento político, que põe em questão a Constituição das cidades e o estabelecimento de suas leis, entra em forte conflito com o caráter inquestionável da palavra sagrada, petrificada em antigas leis, não escritas. No campo poético, por sua vez, dá-se a transição da épica para o drama. Originariamente centrada na voz do narrador — que se desdobrava mimeticamente nas vozes dos personagens, subsumindo-os a uma e única voz, a do poeta —, a poesia irrompe como drama, marcando uma multiplicidade de vozes em dissensão²²⁸, e fazendo aparecer, por meio da presença dos atores, a indistinção entre palavra e ação.

Na era moderna, o que se vê é o conflito entre um mundo que procura libertar-se da atmosfera asfixiante de uma verdade teológica, sobrenatural e inquestionável, onde a razão atua como instrumento para a prova da existência de Deus, e um novo mundo emergente, onde a valorização do homem e da autonomia de sua consciência racional, por meio da Reforma Protestante, opera uma radical transformação. Também a "derrubada do cosmos aristotélico", geocêntrico e hierárquico²²⁹, diante da nova concepção de cosmos, secular, homogêneo, cujo centro não é mais ocupado pela terra, e onde não vigora mais qualquer distinção entre mundo supra e sublunar, constitui um aspecto fundamental desse conflito entre mundos antagônicos. Em pleno processo de laicização, os primeiros voos de uma razão natural procuram, na conquista de sua autonomia, leis mecânicas, e o mundo se descobre manipulável, observável e calculável. A natureza começa a ser pensada como algo que pode ser dominado

²²⁷ Cf. "Geometria e astronomia esférica na primeira cosmologia grega", In: Jean-Pierre Vernant. *Mito & Pensamento entre os gregos*. Op. Cit. p. 193 a 205.

²²⁸ Cf. Elton, T. E. Barker, *Entering the Agon. Dissent and Authority in Homer, Historiography and Tragedy*. Op. Cit. p. 271, 272: "O primeiro aspecto a ser considerado é quem debate no palco trágico — o que traz imediatamente à luz a diferença entre a tragédia e a épica: uma vez que o discurso não mais preserva o herói masculino. Ao contrário, diferentes tipos de figuras, nomeadamente mulheres, escravos e bárbaros, todos agora possuem voz."

²²⁹ É interessante notar, contudo, que talvez alguma noção de hierarquia tenha pesado na afirmação de que o Sol está no centro do universo, afinal, ele é fonte de luz e vida, sendo, portanto, hierarquicamente superior. Da mesma forma que a imobilidade do céu, esse corpo "tremendamente grande", nas palavras de Alexandre Koyré, e, que, contém, sem ser contido, possui supremacia perante à terra. Cf. Alexandre Koyré. *Do Mundo Fechado ao Universo Infinito*. Ed. Forense Universitária. Rio de Janeiro. 2001. p. 38.

pelo homem, marcando uma diferença extrema entre um mundo pensado como ser vivo e a emergência de um novo mundo, cuja esterilidade permite ao homem, agora instrumentalizado por uma nova disposição da ciência, tomá-lo como objeto. A “Atlântida” de Platão se converte na *Nova Atlântida* de Francis Bacon:

O fim da nossa instituição é o conhecimento das causas e dos segredos dos movimentos das coisas e a ampliação dos limites do império humano para a realização de todas as coisas que forem possíveis.²³⁰

A análoga relação de antinomia que estes dois momentos da história (a antiguidade grega e o começo da era moderna) estabelecem entre uma ordem antiga, que se enfraquece, e uma nova ordem emergente, entre dois mundos ou cosmos, portanto, constitui a abertura para um pensamento da essência do drama trágico, compreendida fundamentalmente como *agon* entre mundos. Ao confrontarmos as duas formas da tragédia, antiga e moderna, reconhecemos que elas irrompem de mundos diversos, prefigurando, portanto, antagonismos diversos, mas o choque produzido pelo momento de transição e ruptura *entremundos*, ou seja, o traço próprio ao *agon* que constitui a poética dramática trágica e, por que não dizer, sua razão cosmológica, capaz de disparar ambas as formas da tragédia, é extremamente semelhante. A natureza do tempo que as faz emergir é igualmente trágica, caracterizada por uma cesura propulsora do *agon* entre ordens de mundo antitéticas. Pode-se dizer que o tempo trágico é portanto um tempo de confronto *entremundos*; um tempo de profunda transformação, um tempo de revolução.

Assim, para efeitos gerais desta tese, o que se quer reconhecer aqui é uma forte analogia entre o *agon* que se estabelece, nos primórdios da modernidade, entre os dois grandes sistemas de mundo, e o *agon* travado, na antiguidade grega, entre a concepção mitológica do mundo e a revolução empreendida pelos pensadores pré-socráticos. Ainda que seja inegável que as forças em jogo sejam inteiramente diversas, a estrutura agonística, em ambas as épocas, pode ser posta em analogia, permitindo o reconhecimento de que filosoficamente é esse o foco originário da tragédia.

²³⁰ Francis Bacon. *Nova Atlântida*. Col. *Os Pensadores*. Ed. Nova Cultural. São Paulo. 1999. p. 245.

Na antiguidade, o confronto se dá, de um lado, entre uma concepção arcaica e poética de cosmos, cuja tradição se conserva para nós em Homero, e que encerra o Olimpo dos deuses, o mundo terrestre dos mortais e o mundo subterrâneo dos mortos e das divindades ctônias; de outro, as transformações promovidas pelas concepções pré-socráticas emergentes, por meio da elaboração racional do conceito de cosmos, que abriram uma nova dimensão para o domínio do sagrado, no qual se reconhece agora a força própria da *physis*, em detrimento do antropomorfismo com que figuram as ações dos deuses homéricos.

Nos primeiros tempos da era moderna, por sua vez, o *agon* no plano físico do cosmos se faz entre o tradicional sistema geocêntrico e hierárquico, que alimentou a concepção de mundo cristã, em vigor na Idade Média, e as transformações decorrentes da revolução copernicana, que, ao descentralizar a terra do sistema do universo, produziu, conseqüentemente, um amplo questionamento do conhecimento tradicional transmitido ao longo dos séculos, pondo em dúvida os valores cristãos e toda a tradição em vigor até então. Aqui, o *agon* resulta sobretudo na derrubada da concepção hierárquica de cosmos e sua consequente homogeneização, ou seja, a unificação entre os mundos supra e sublunar, vigentes na cosmologia aristotélica.

Ainda que seja de grande interesse reconhecer que ambos os momentos históricos tomados em função da irrupção da tragédia sejam momentos de acirrado confronto entre ordens de mundo diversas, é importante notar também que o traço comum desse *agon*, tanto na antiguidade quanto no começo da era moderna, é que as diversas ordens em confronto estão calcadas em uma imagem do mundo na qual, em termos físicos, a última esfera ainda é mantida, de modo a resguardá-lo da abertura para um espaço absolutamente infinito. O que se vê portanto, seja na antiguidade, seja nos primeiros tempos da era moderna, é um *agon* entre mundos fechados. O que talvez permita levantar a suspeita de que a tragédia só foi possível enquanto vigorou uma imagem de mundo como cosmos fechado. Um universo absolutamente infinito, talvez, não seja capaz de acolher a tragédia. Mas essa é apenas uma suspeita que precisaria ser investigada mais rigorosamente.

Equiparados, os confrontos (em ambas as épocas) — apesar de se poder reconhecer uma estrutura análoga de combate ou *agon* entre mundos — apresentam uma diferença abissal. Parece haver mesmo um enorme e

intransponível hiato entre o confronto que põe em jogo as ordenações de mundo no âmbito da antiguidade e as forças que irão se enfrentar no *agon* cósmico do começo da era moderna. Mas o que vale ser notado aqui é que a tragédia antiga foi enormemente influenciada pela revolução de pensamento produzida pelos pré-socráticos, assim como pela reforma política em processo na formação do Estado democrático. Da mesma forma, a tragédia moderna originou-se da revolução cosmológica que derrubou o cosmos geocêntrico ou aristotélico-ptolomaico, bem como da afirmação da autonomia da consciência e da irrupção da subjetividade. Além disso, no caso da tragédia moderna, a transformação sofrida pelo mapa do mundo, com a descoberta das Américas ou o chamado *Novo Mundo*, figurou como um acontecimento de enorme influência para a instabilidade dos contornos que circunscrevem esse período da história.

É absolutamente fundamental atentar para o fato de que, em ambas as épocas, isso tudo significa uma violenta mudança de paradigma cosmológico, político e religioso, mas é preciso aproximar-se dessas mudanças estruturais com maior cuidado, para não cometer, por uma abstração do tempo, o erro de pensar que tudo isso se deu de uma hora para outra. Certamente, nos primórdios dos tempos modernos, no que se refere à experiência mais imediata, o descobrimento do Novo Mundo parece ter constituído o acontecimento que mais mobilizou e afetou a vida comum dos homens. Também o processo de conquista da autonomia da consciência, desencadeado pela Reforma Protestante, e a retomada, no campo filosófico, do ceticismo, operam uma fissura irreversível na estabilidade do modo de pensar tradicional. É inegável, no entanto, que um grande assombro advém da derrubada do antigo sistema geocêntrico, garantido por uma terra central, imóvel e indestrutível — ainda que o impacto de uma transformação como essa só possa ser sentido com a ação do tempo, uma vez que não se dá imediatamente aos sentidos.

A concepção cristã de cosmos há muito já havia dissipado os longínquos ecos da arcaica concepção hesiódica do mundo — “primeiro nasceu Caos, depois também Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre”²³¹ — ao afirmar um mundo criado por um único Deus e “provisório”, a caminho do Apocalipse e

²³¹ Hesíodo. *Teogonia. A Origem dos Deuses* (vv. 116-117). Trad. Jaa Torrano. *Op. Cit.*
No grego, extraído da mesma edição: “Ἦτοι μὲν πρῶτιστα χάος γένετ’ αὐτὰρ ἔπειτα
Γαί’ ἐυρύστερνος, πάντων ἕδος ἀσφαλὲς αἰεὶ

destinado a "passar", na expressão de Rémi Brague.²³² Nos primórdios da era moderna, porém, o processo de "secularização"²³³, que configura o mundo emergente, vai colaborar para a derrubada do cosmos cristão.

O que se está tentando afirmar aqui é que são justamente esses os períodos propícios à eclosão da forma trágica do drama: momentos de forte abalo da estrutura na qual o mundo está assentado, em uma determinada época, em um determinado cosmos, em uma determinada ordenação, ao confrontar-se com novas concepções emergentes, que provocam inevitável instabilidade; momentos de intenso *agon* entre concepções cosmológicas, políticas e religiosas, em conflito, cujos desdobramentos se fazem sentir, em última instância, em todos os domínios da existência.

Se todo cosmos ou ordenação reúne os diversos domínios da existência em uma unidade, quando se abre uma fenda, quando algo nessa unidade se rompe, desfazendo a ordem total do cosmos, é possível reconhecer a condição para a irrupção da tragédia. Quando não mais o *agon*, como a *dynamis* de um cosmos em equilibrado combate entre suas forças, mas uma posição que desestrutura as relações entre natureza e política; entre o cosmos físico e a ordem das relações entre os homens no campo da ética e da política, ou seja, quando o que há é, não mais o *agon* natural à manutenção do cosmos em sua unidade, mas uma ruptura

²³² Cf. Rémi Brague, "La sécularisation est-elle moderne?" In: *Modernité et Sécularisation*. Hans Blumenberg, Karl Löwith, Carl Schmitt, Leo Strauss. CNRS Éditions. Paris, France. 2007. p. 25.

²³³ O termo "secularização" foi historicamente empregado, em um primeiro momento, para designar o confisco dos bens da Igreja por parte de príncipes e reis, tal como ocorreu na Alemanha da Reforma luterana e na Inglaterra de Henrique VIII, dentre tantos outros exemplos. Contudo, o uso do termo, no sentido de formação de uma cultura "secular", envolve uma discussão bem mais ampla e complexa. A palavra latina *saeculum*, que traduzimos por "século", designa "o mundo". De acordo com Rémi Brague, o termo significava originalmente "geração" e o interessante é que, tomando o lugar de uma experiência do mundo como cosmos, da qual compartilhavam os antigos — onde o cosmos estava intrinsecamente associado ao tempo, mas era pensado como ingerado e eterno — com o cristianismo, o mundo passa a ser designado por uma palavra que pertence ao registro cronológico no sentido de uma duração determinada. Isso significa dizer que a experiência do mundo que surge com o cristianismo é a de um mundo temporário, efêmero. Cf. Rémi Brague, "La sécularisation est-elle moderne?" In: *Modernité et Sécularisation*. Op. Cit. p. 22, 23. Michael Foessel, na primeira parte da mesma obra, afirma que os diversos usos do termo secularização não são epistemologicamente neutros, no entanto, o fluxo semântico próprio a essa noção aponta simultaneamente para uma transferência da esfera teológica para a esfera mundana, bem como para a atenção que requer agora o plano da imanência frente a uma desvalorização do plano da transcendência. Foessel lembra ainda que a abordagem dessa questão é bem mais difícil e que Husserl já chamara a atenção para a aparição moderna de um *mundo não secular* na idealização matemática do real operada pela física de Galileu. Cf. *Le Modèle de la sécularisation: quel concept de monde?* In: *Modernité et Sécularisation*. Op. Cit. p. 29, 30.

por meio de um desequilíbrio de forças, que já não podem conciliar-se, o mundo anuncia a tragédia como uma necessidade poética.²³⁴

Eis aí a analogia que se buscava entre os dois momentos históricos tomados nesta tese, ainda que isso não signifique, de modo algum, uma afirmação da continuidade entre a tragédia antiga e a tragédia moderna. Ao contrário, a esse respeito, só se pode formular um pensamento recorrendo à ambiguidade; a relação entre ambas parece guardar, simultaneamente, diferenças e semelhanças vitais. O que se reconhece por ora é uma razão cosmológica para a tragédia, fundada na desarticulação de um mundo de seu eixo, ao entrar em combate com uma nova ordem inexoravelmente transformadora: um segundo *agon*, por assim dizer; mas, agora, um *agon* entre mundos, para além do *agon* harmônico, próprio à sustentação da unidade do cosmos em si mesmo.

²³⁴ A respeito da compreensão da tragédia como a forma mais elevada de arte, porque permite a apresentação do conflito entre natureza e cultura, pondo em cena aquilo que, sem a arte, tenderia a ocultar-se, conferir o ensaio de Françoise Dastur, "Hölderlin: tragédia e modernidade" *In*: Hölderlin. *Reflexões*. Ed. Relume Dumará. p. 156.

4.1.

Tragédia moderna: o *agon* entre os dois grandes sistemas de mundo

Duvida que as estrelas sejam chamas;
 Duvida que mover-se possa o sol;
 Duvida que verdade seja o falso;
 Mas deste meu amor nunca duvides.

(William Shakespeare. *Hamlet*. Ato II, Cena II)²³⁵

Quando a obra de maior importância do astrônomo polonês Nicolau Copérnico, *As Revoluções dos Orbes Celestes*, permitiu que suas ideias começassem a ser disseminadas pela Europa, em 1543, mesmo ano de sua morte, iniciou-se, de maneira irreversível, ainda que por meio de um processo lento e gradual, uma mudança radical na forma como o homem compreendia o mundo. O modelo de cosmos adotado por Copérnico deslocava a terra do centro do universo, situando, em seu lugar, o sol. Revolução essa que contrariava uma teoria estabelecida há vinte séculos, e que, sem dúvida, constituiu o modo de estar do homem no mundo durante toda a antiguidade clássica e também durante o período medieval.

Utilizando-se do cálculo matemático dos movimentos dos corpos celestes, Copérnico, inspirado pela sabedoria pitagórica, que afirmava que a harmonia da natureza poderia ser fundamentalmente compreendida por meio da matemática, confronta o sistema geocêntrico formulado por Cláudio Ptolomeu (matemático e astrônomo de origem grega, que viveu no Egito romano, no século II d.C.), na obra que constituía a base de toda a investigação astronômica da época, *Almagesto*, apoiada, por sua vez, na própria cosmologia clássica aristotélica. É portanto a afirmação de uma terra imóvel, no centro do cosmos, que está na mira da refutação proposta pela chamada *Nova Cosmologia*. A posição até então incontestável da terra sustentava cosmologicamente a estrutura hierárquica e religiosa do cristianismo, e a autoridade de Aristóteles foi o apoio racional

²³⁵ No original, inglês, In: *The Complete Works*. Wordsworth Editions. The Shakespeare Head Press, Oxford, Edition. England. 1996: *Doubt thou the stars are fire;*

Doubt that the sun doth move;
Doubt truth to be a liar;
But never doubt I love.

encontrado para a sua manutenção, por muitos séculos. Em seu *Tratado do Céu*, lemos:

É portanto manifesto que a terra está necessariamente no centro e imóvel, em virtude, ao mesmo tempo, das causas que já foram apontadas e porque os corpos pesados forçadamente lançados em direção ao alto, em linha reta, retornam ao mesmo ponto, e assim o fariam, mesmo se essa força os lançasse ao infinito. Que a terra não se move e não está situada fora do centro é manifesto a partir do que precede.²³⁶

De modo que, uma terra imóvel e central era a imagem de mundo, que, desde a antiguidade clássica, vigorou, sobrepondo-se a toda a diversidade de concepções do cosmos físico pensadas em tempos pré-socráticos, e, que, atravessando os longos séculos da Idade Média, chegou ao começo da era moderna como a visão estabelecida e inconteste.

Se a condenação de Giordano Bruno²³⁷ se deu sobretudo pela afirmação de um universo infinito, ao que parece, essa concepção se conservava, de modo restrito, entre os homens de ciência, como uma hipótese ainda sujeita a muitas refutações, não constituindo efetivamente, naqueles tempos, uma transformação. Contudo, é inegável que uma semente fora plantada pelas palavras do cientista italiano, e, que, mesmo que só fosse germinar muito depois, não deixava de lançar naquele momento uma suspeita acerca dos limites do mundo demarcados pela esfera celeste:

Não existe sentido que veja o infinito, nem sentido a que se possa pedir esta conclusão, porque o infinito não pode ser objeto dos sentidos; por isso, quem procurar conhecê-lo por essa via, é como quem quisesse ver com os olhos a substância e a essência; e quem a negasse por não ser sensível, ou visível, viria a negar a própria substância e o ser. Por conseguinte deve haver cautela em recorrer ao testemunho dos sentidos, que só admitimos em relação a coisas sensíveis, e ainda com certa dúvida, se não concorrem, juntamente com a razão, para o juízo. Ao intelecto compete julgar e dar razão das coisas afastadas no tempo e no espaço. Quanto a isto, é bastante elucidativo e testemunho suficiente o fato de os sentidos não terem força para nos contradizer, e ainda mais, evidenciando e confessando a sua debilidade e insuficiência na aparência de finitude causada pelos limites do seu horizonte; e até nisto se vê a sua inconstância. Ora, como

²³⁶ Cf. Aristote. *Traité du Ciel*. Livre II (296b 21 e ss.). Édition bilingue. Traduction et notes par Catherine Dalimier et Pierre Pellegrin. Éditions G.F. Flammarion. Paris, France. 2004.

No grego, extraído da mesma edição: Φανερόν τοίνυν ὅτι ἀνάγκη ἐπὶ τοῦ μέσου εἶναι τὴν γῆν καὶ ἀκίνητον, διὰ τε τὰς εἰρημένας αἰτίας, καὶ διότι τὰ βίᾳ ῥιπτούμενα ἄνω βάρη κατὰ στάθμην πάλιν φέρεται εἰς ταυτὸ καὶ εἰς ἄπειρον ἢ δύναμις ἐκριπτῇ.

²³⁷ Cf. Alexandre Koyré. *Do Mundo Fechado ao Universo Infinito*. Op. Cit. p. 17, 18.

temos por experiência que eles nos enganam, com respeito à superfície deste globo em que nos encontramos, muito mais deveríamos suspeitar deles, no que respeita ao termo que nos fazem compreender na concavidade estrelada.²³⁸

Se o homem dos tempos de Homero, ao olhar para o céu, via uma cobertura de bronze abobadada que encerrava uma terra plana, o homem dos tempos pré-socráticos viu surgir a imagem esférica do cosmos. Com Platão e Aristóteles, consolida-se a imagem de uma terra esférica, já afirmada anteriormente por alguns pitagóricos, e a totalidade do cosmos mantém-se sempre encerrada pela esfera cristalina das estrelas fixas. E, se, em Platão, a posição central ocupada pela terra no cosmos pode ser questionada, em Aristóteles, a terra está indiscutivelmente no centro e é imóvel. Nos primórdios da era moderna, essa terra esférica perde seu lugar no centro do cosmos, passando a orbitar em torno do sol, juntamente com todos os outros planetas, em um mundo cujo espaço é absolutamente homogêneo. Contudo, mesmo sob a suspeita de sua própria infinitude, o universo ainda se manteve dentro dos limites da esfera estelar.

Sabe-se que o mundo também já havia sido afirmado como infinito por pensadores do final da Idade Média como, por exemplo, Nicolau de Cusa, considerado o primeiro homem a rejeitar a concepção cosmológica medieval. Contudo, o termo infinito (*infinitum*) é empregado por ele somente para referir-se a Deus, ao passo que o mundo é dito intérmino (*interminum*). Mas a questão é que ainda não foi nesse momento que se iniciou uma revolução na cosmologia. A posição de Nicolau de Cusa, mesmo tendo chamado a atenção, por meio de sua obra, *Douta Ignorância*, para o caráter parcial e relativo de nosso conhecimento e para a impossibilidade de uma representação unívoca do universo, irrompeu num tempo ainda aquém da grande transformação da imagem do cosmos que inauguraria a era moderna.

Se o mundo ainda não estava preparado para admitir uma concepção infinita de universo e se as ideias de Giordano Bruno não repercutiram com a força necessária para que essa concepção ecoasse mais fortemente naquele momento — embora já se começasse a duvidar dos sentidos e a assumir efetivamente que eles nos enganam —, é preciso compreender então que o confronto ou *agon* entre mundos se dá, nesse momento, entre ordenações diversas de cosmos concebidos

²³⁸ Cf. Giordano Bruno. *Acerca do infinito, do Universo e dos mundos*. Diálogo Primeiro. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, Portugal, 2008. p. 28.

ainda como universos fechados. Mas isso exige o reconhecimento de que se está já em um terreno de cortante descontinuidade entre mundo antigo e mundo moderno.

Nada do que se passa em um universo homogêneo, cujo centro é ocupado pelo sol, fazendo da terra mais um dentre os múltiplos corpos celestes — um mundo portanto sem distinções hierárquicas do espaço e dos elementos —, parece poder abrigar a experiência do cosmos cristão, apoiada na compreensão hierárquica aristotélica de cosmos. O *agon* aqui se dá portanto entre o cosmos cristão, constituído sobre a noção clássica do cosmos grego, e as primeiras transformações decorrentes da derrubada dessa cosmologia. Trata-se portanto de um *agon* entre os sistemas geocêntrico, no qual a terra permanece imóvel no centro do universo, e o sistema heliocêntrico, onde a terra forçosamente se move em torno do sol.

No prefácio de *As Revoluções dos Orbes Celestes*, Copérnico se dirige ao papa Paulo III²³⁹, procurando justificar sua audaciosa afirmação acerca do movimento da terra por meio de uma crítica severa à insegurança dos matemáticos em suas formulações e ao estado de desacordo em que se encontravam, no que diz respeito ao movimento das esferas do universo, bem como do sol e da lua, sendo incapazes de explicar até mesmo a duração regular do ano corrente:

Também não conseguiram descobrir ou concluir a partir desses círculos um fato de mais interesse ou seja a forma do Universo e a justa simetria das suas partes, mas aconteceu-lhes como a alguém que fosse buscar a diferentes pessoas mãos, pés, cabeça e outros membros, perfeitamente apresentados sem dúvida mas sem formarem um corpo uno, e sem qualquer espécie de correspondência mútua entre si, de tal maneira que resultaria deles mais um monstro que um homem.²⁴⁰

E, desenvolvendo, um pouco mais adiante, sua posição, afirma:

Por isso dei-me à tarefa de ler os livros de todos os filósofos que pudesse adquirir, disposto a indagar se nunca nenhum teria opinado a existência de outros movimentos das esferas do mundo (...). E de fato descobri, primeiro em Cícero,

²³⁹ Paulo III foi o papa que convocou o Concílio de Trento (1545-1563), como uma forma de reação à Europa dividida pela Reforma Protestante. O Concílio de Trento (ou Concílio da Contra-Reforma, como ficou conhecido), foi responsável pela retomada do Tribunal do Santo Ofício ou Inquisição e pela criação do *Index Librorum Prohibitorum*.

²⁴⁰ Nicolau Copérnico. *As Revoluções dos Orbes Celestes*. Ed. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, Portugal. 1984. p. 8.

que Nicetas reconheceu que a Terra se move. Depois também em Plutarco verifiquei que tinha havido outros da mesma opinião.²⁴¹

Copérnico transcreve as palavras de Plutarco (filósofo grego do período greco-romano, de 46 a 126 d.C.):

Outros pensam que a Terra está fixa. Mas o pitagórico Filolau diz que ela gira em órbita à volta do fogo, num círculo oblíquo à semelhança do Sol e da Lua. Heraclides do Ponto e o pitagórico Ecfrato atribuem movimento à Terra, não de maneira a sair da sua posição mas girando como uma roda do Ocidente para o Oriente, à volta do seu centro.²⁴²

Copérnico segue afirmando que foi com esse estímulo que ele mesmo passou a especular acerca da mobilidade da terra:

E embora a ideia parecesse absurda, contudo, porque eu sabia que a outros antes de mim fora concedida a liberdade de imaginar os círculos que quisessem para explicar os fenômenos celestes, pensei que também me fosse facilmente permitido experimentar se, uma vez admitido algum movimento da Terra, poderia encontrar demonstrações mais seguras do que as deles para as revoluções das esferas celestes.²⁴³

E é assim que o astrônomo afirma sua descoberta, bem como a unidade do cosmos:

(...) com perguntas e longas observações, descobri que, se estabelecermos relação entre a rotação da terra e os movimentos dos restantes astros, e os calcularmos em conformidade com a revolução de cada um deles, não só se hão de deduzir daí os seus fenômenos mas até se hão de interligar as ordens e grandezas de todas as esferas e astros assim como o próprio céu, de modo que, em parte nenhuma, nada de si se possa deslocar sem a confusão das restantes partes e de toda a universalidade.²⁴⁴

É evidente que a afirmação da unidade do cosmos resulta na compreensão de que tudo está interligado a tudo, em uma totalidade una e coesa, e, certamente, ainda fechada. Mas o deslocamento ou descentralização da terra e a consequente

²⁴¹ *Id. Ibid.* p. 8, 9.

²⁴² Plutarco. *Apud.* Nicolau Copérnico. *As Revoluções dos Orbes Celestes. Op. Cit.* p. 9.

²⁴³ *Id. Ibid.* p. 9.

²⁴⁴ *Id. Ibid.*

afirmação de seu movimento, uma vez que o modelo heliocêntrico pressupõe forçosamente uma terra em movimento, provocaram também, e, inevitavelmente, um abalo na crença de que o homem ocupava uma posição privilegiada no universo, e essa é uma mudança que reflete imediatamente na vida e no modo de estar do homem no mundo.

Nesse momento, pode-se reconhecer nitidamente o que Thomas Kuhn compreendeu como uma "quebra de paradigma". Em sua obra, *The Structure of Scientific Revolutions*, ele afirma que "quando os paradigmas mudam, o mundo, em si mesmo, muda com eles." Kuhn levanta a suspeita de que "algo tal como um paradigma é pré-requisito para a percepção ela mesma." E afirma ainda que "o que um homem vê depende tanto daquilo para o que ele olha quanto daquilo que a sua experiência visual e conceitual prévia o ensinou a ver."²⁴⁵

E assim, fica claro que a história da ciência e, conseqüentemente, a história da experiência do homem com relação ao mundo e ao cosmos, atravessaram mudanças ou viradas de percepção radicais por meio não somente de uma mudança no olhar do homem para o mundo, como também por meio de uma mudança de paradigma conceitual e teórico. A "revolução copernicana" figura como o começo de um desses momentos, marcando para sempre a história do pensamento como um dos fatores determinantes para a entrada do homem na era moderna. Na obra de Copérnico, o momento preciso em que se verifica essa revolução é destacado a seguir:

(...) a ordem das esferas é a seguinte, começando pela mais alta. A primeira e mais alta de todas é a esfera das estrelas fixas que se contém a si própria e todas as coisas, sendo portanto imóvel. É nela que se situa o Universo, ao qual se refere o movimento e posição de todos os restantes astros. (...) Segue-se depois Saturno, o primeiro dos planetas que percorre a sua órbita em 30 anos. A seguir vem Júpiter que completa a sua revolução em 12 anos e Marte em dois anos. A revolução anual ocupa a quarta posição na qual dissemos que está a Terra juntamente com a esfera lunar como um epíciolo. Em quinto lugar Vênus realiza o seu percurso em nove meses. Por fim, Mercúrio está na sexta posição completando o seu circuito em oitenta dias. No meio de todos encontra-se o Sol. Ora, quem haveria de colocar neste templo, belo entre os mais belos, um tal luzeiro em qualquer outro lugar melhor do que aquele donde ele pode alumiar todas as coisas ao mesmo tempo? Na verdade, não sem razão, foi ele chamado o farol do mundo por uns e por outros a sua mente, chegando alguns a chamar-lhe o seu Governador. [Hermes] Trimegisto apelidou-o de Deus visível e Sófocles, em

²⁴⁵ Thomas S. Kuhn. *The Structure of Scientific Revolutions*. The University of Chicago Press. Chicago and London. 1996. p. 111 e 113.

Electra, o vigia universal. Realmente o Sol está como que sentado num trono real, governando a sua família de astros, que giram à volta dele.²⁴⁶

No *Diálogo Sobre os Dois Máximos Sistemas do Mundo*, de Galileu Galilei, publicado em 1632 e proibido cinco meses após a publicação, a temática do confronto entre o sistema clássico aristotélico-ptolomaico e o sistema copernicano ganha o reforço da matemática, altamente desenvolvida pelo filósofo e cientista italiano, e de sua aplicação no conhecimento da natureza. Assim, Galileu procurava endossar o sistema copernicano, defendendo também a possibilidade de observação dos fenômenos astronômicos e buscando, ainda, promover uma discussão filosófica, ao pôr em questão a tradição de uma argumentação apoiada unicamente no princípio de autoridade.

Nesta obra, acompanhamos o debate entre três personagens: Salviati e Sagredo, personagens reais e amigos de Galileu, e Simplicio, representante da visão tradicional. A certa altura da discussão, acerca da natureza homogênea do cosmos, ouvimos a seguinte afirmação, na voz de Salviati:

(...) nenhuma das condições pelas quais Aristóteles distingue os corpos celestes dos corpos elementares tem outra sustentação que aquela que ele deduz da diversidade entre os movimentos naturais daqueles e destes; de modo que, negado que o movimento circular seja somente dos corpos celestes e afirmado que ele é conveniente para todos os corpos naturais móveis, é preciso por consequência necessária afirmar que os atributos de gerável ou não gerável, alterável ou inalterável, divisível ou indivisível etc., convêm igualmente e comumente a todos os corpos do mundo (...).²⁴⁷

Ao que, Simplicio, o aristotélico, responde:

Este modo de filosofar tende à subversão de toda a filosofia natural; desordena e lança na ruína o céu, a terra e todo o universo (...).²⁴⁸

Ouvimos ainda Salviati replicar:

²⁴⁶ Nicolau Copérnico. *As Revoluções dos Orbes Celestes*. Op. Cit. Livro I, Cap. X. p. 52, 53.

²⁴⁷ Galileu Galilei. *Diálogo sobre os Dois Máximos Sistemas do Mundo Ptolomaico e Copernicano*. Op. Cit. p. 117.

²⁴⁸ Id. *Ibid.* p. 118.

Não vos preocupeis com o céu nem com a terra, nem temais pela sua subversão, como tampouco da filosofia; pois, quanto ao céu, em vão temerieis aquilo que vós mesmos reputais inalterável e impassível; quanto à terra, procuramos nobilitá-la e aperfeiçoá-la, quando procuramos torná-la semelhante aos corpos celestes e de certo modo colocá-la quase no céu, de onde vossos filósofos a baniram (...).²⁴⁹

Além da descentralização da terra do universo, a afirmação de um universo, em si mesmo, homogêneo, ou seja, a afirmação de que os processos no céu e na terra são os mesmos, é já uma revolução substancial. E, mais uma vez, é na voz de Salviati que se fazem ouvir as ideias de Galileu:

Dizer, portanto, "O céu é inalterável, porque na Lua ou em outro corpo celeste não se vêem as alterações que se percebem na Terra" não tem poder para concluir coisa alguma. (...) afirmo que temos no nosso século acontecimentos e observações novas e de tal alcance, que não tenho dúvida de que se Aristóteles vivesse em nossa época, mudaria de opinião.²⁵⁰

Tycho Brahe, o astrônomo dinamarquês, já havia observado, em 1572, a ocorrência de estrelas novas na constelação de Cassiopéia, e o astrônomo e astrólogo alemão Johannes Kepler pôde observá-las nas imediações dos planetas Júpiter e Saturno, em 1604. Também a passagem de um grande cometa, em 1577, possibilitou a Tycho demonstrar que ele se movia entre as esferas dos planetas. Todas essas novas observações abriram o horizonte para uma nova imagem do mundo onde os céus não mais poderiam ser concebidos como imutáveis. Também é digno de nota que a *Nova Cosmologia* encontrou, nos instrumentos ópticos desenvolvidos naqueles tempos, a possibilidade de contemplação daquilo que, até então, era invisível a olho nu. Em 1609, a luneta possibilitou a Galileu observar as montanhas e vales da lua, o que o levou à conclusão de que o céu e a terra são feitos da mesma matéria e essa matéria é mutável. A ideia de pureza e ausência de corrupção projetada desde a antiguidade grega sobre os céus encontrava aí sua derrocada. Galileu superou definitivamente a visão aristotélica do mundo, que reconhecia nele dois domínios constituídos por elementos diversos: o sublunar, no qual tudo era composto pelos quatro elementos (água, ar, fogo e terra) e o supralunar, constituído de matéria pura e incorruptível a que ele chamou *aither*.

²⁴⁹ *Id. Ibid.*

²⁵⁰ *Id. Ibid.* p. 130, 131.

Contudo, é preciso lembrar que essas novas concepções provocavam uma enorme resistência, uma vez que nada em nossa experiência cotidiana nos leva a pensar que a terra se mova ou que não esteja no centro do mundo. Assim sendo, seria necessário ainda muito tempo para que se operasse verdadeiramente essa mudança. O mesmo se pode dizer da afirmação do universo como infinito, que só vai se realizar, de fato, bem mais tarde, o que nos permite inferir o quão difícil deveria ser, para os tempos que se desenhavam no começo da era moderna, assumir a imagem de um infinito absoluto para o universo. Contudo, como ocorre de um modo geral na história das ideias, a força de resistência e impermeabilidade às transformações começa, aos poucos, a ceder à realização das mudanças de grande porte. Não se trata contudo de uma ruptura radical, o processo de assimilação é sempre demorado e é necessário um longo período de *agon* entre ordens distintas até que se possa chegar a uma absorção, integração, ou mesmo, superação, de uma pela outra.

O reconhecimento de que não apenas a noção de infinito, mas também a descentralização da terra estiveram presentes entre alguns dos antigos pensadores põe em relevo a descontinuidade que marca a história do pensamento. Seu curso não é linear, sucessivo, ininterrupto e progressivo, ao contrário, é descontínuo, pleno de emanações do passado bem como de rupturas radicais. E é assim que os filósofos da chamada *Nova Cosmologia* resgatam importantes doutrinas filosóficas — que não prevaleceram na antiguidade — como, por exemplo, o atomismo de Demócrito e Leucipo. Copérnico encontrou na literatura antiga, cujos manuscritos foram divulgados a partir das cópias oriundas de Constantinopla e reintroduzidas no Ocidente pelos árabes, formulações de uma terra em movimento, sobretudo entre os chamados pitagóricos.²⁵¹ O próprio Aristóteles, em seu *Tratado do Céu*, figura como um importante testemunho dessas formulações entre os antigos pré-socráticos:

No que se refere à sua posição [da terra], nem todos têm a mesma opinião, mas a maioria afirma que ela se encontra no centro do universo: e estes são aqueles que

²⁵¹ Aristarco de Samos (séc. III a.C.), Heraclides do Ponto, discípulo de Platão, e Filolau de Crotona são, segundo se diz, pitagóricos que haviam proposto um cosmos onde a terra não está no centro.

dizem que a totalidade do céu é finita. A escola italiana, que chamamos de Pitagóricos, tem uma visão diferente (...).²⁵²

Mas, naturalmente, nenhuma dessas teorias encontrava-se plenamente desenvolvida. Todo um processo, portanto, que mescla transmissão, transição, assimilação, oposição, rejeição e superação, desenha o confronto que se impõe nesse momento. E são os pensadores modernos do cosmos que vão levar a cabo essa revolução no modo de conceber o mundo, que acabará por marcar a entrada da humanidade na era moderna.

Contudo, para lembrar o quanto as novas teorias foram, num primeiro momento, rejeitadas, basta citar a condenação de Giordano Bruno à fogueira da Inquisição, em 1600, bem como a ordem expressa por parte do Santo Ofício que forçou Galileu a abandonar o ensino da teoria copernicana, e ainda, a condenação da própria obra de Copérnico, no mesmo ano da morte de Shakespeare (1616).

Assim, a revolução, que encontra nos primórdios da era moderna apenas os seus primeiros passos, nos permite reconhecer, antes de tudo, uma enorme insegurança frente ao conhecimento transmitido até então pela tradição milenar. Lançado na desconfiança e na mais ampla incerteza, o homem se redescobre na autonomia de sua consciência. E é essa mesma consciência, em pleno processo de auto-afirmação e emancipação, que pode agora contestar a autoridade da Igreja instituída pelo papa. O papel desempenhado pela Reforma Protestante, liderada por Martinho Lutero (1483-1546), a partir de 1517 — e que pretendia abrir o debate para uma avaliação interna da Igreja — e a autonomia da consciência por ela promovida, constituem um fator essencial a toda essa mudança de paradigma. Em sua *Resposta a Ambrósio Catarino*²⁵³, Lutero, tecendo uma ácida crítica contra o papa, afirma que ele se faz representante de Deus sem contudo ensinar o que o "Príncipe" ordenou:

(...) quando aquele rei das aparências usurpa para si e seus adeptos o vocábulo "Igreja" em seus decretos, ainda que sejam os mais ímpios, de sorte que convencem a todos que tudo que eles instituem é instituído pela Igreja, assim como agora sustenta e triunfa com a proposição de sua palavra — não te parece

²⁵² Cf. Aristote. *Traité du Ciel*. Livre II (293a 17 e ss.). *Op. Cit.*

²⁵³ Ambrósio Catarino, natural de Siena, na Itália, foi teólogo e membro da Ordem dos Dominicanos, seguidor da linha de Tomás de Aquino. De 1545 a 1563 foi conselheiro teológico do Concílio de Trento, convocado pelo papa Paulo III.

que ele está propondo uma bela *hidoth*?²⁵⁴ (...) Por isso Daniel o chama de inteligente, e as suas leis de *hidoth*, porque irá enganar a todos que não observarem acuradamente suas leis. Faze a experiência tu mesmo. Se te ensinassem a evitar certos alimentos, vestes, lugares, pessoas e coisas e a fazer uso de tal e tal hábito, roupa, gesto, alimento, lugar e pessoas, preso à convicção de que por estes esforços estás praticando boas obras e estás adquirindo a justiça. Depois, porém, voltarias à razão e descobririas que todo teu esforço não passa de cuidados temporais que não contribuem mais para a justiça do que os trabalhos e esforços de todos os demais leigos, quaisquer que sejam. Não dirias então que foste lindamente enganado? que foste iludido por palavras bonitas? E acaso não é desta espécie tudo o que o papa ordena? (...) Assim mesmo te ordenam que busque a justificação e a santificação em tais coisas fúteis e inúteis, ou então te tornas culpado. Não significa isso que te foram colocados magistrais problemas e enigmas? E o mundo está saturado de tais doutrinas mentirosas e ilusórias. Estas são as consciências cauterizadas.²⁵⁵

Também o Humanismo Renascentista, cujo espírito pode ser brevemente definido (ainda que o humanismo renascentista se caracterize justamente por uma pluralidade de *humanismos*²⁵⁶) por uma ruptura com relação à visão teocêntrica medieval, por meio de uma ética afirmativa da autonomia e da dignidade do homem, abrindo para ele um novo lugar no mundo (se, não mais, no centro do universo, com certeza no centro das discussões filosóficas e das artes), nos dá uma noção da nova dimensão que esses primeiros tempos da era moderna vão conquistando para o futuro.

Para os defensores da vertente retórica do humanismo, o homem não pode prescindir de uma formação retórica, poética e literária (greco-latina), sob pena de não ascender à sua verdadeira humanidade, restringindo-se, desse modo, a uma vida animal. Entre aqueles que combateram essa restrição da dignidade humana, encontra-se Pico Della Mirandola, para quem:

(...) Ao homem nascente o Pai conferiu sementes de toda a espécie e germes de toda a vida, e segundo a maneira de cada um os cultivar, assim estes nele crescerão e darão os seus frutos. Se vegetais, tornar-se-á planta. Se sensíveis, será besta. Se racionais, elevar-se-á a animal celeste. Se intelectuais, será anjo e filho de Deus, e se, não contente com a sorte de nenhuma criatura, se recolher no

²⁵⁴ Nas palavras do próprio Lutero, "o vocábulo hebraico *hidoth* significa: problema, enigma, palavra obscura, que engana a compreensão quando compreendido segundo a aparência". Cf. Martinho Lutero. "Resposta a Ambrósio Catarino". In. *Obras Seleccionadas*. Vol. 4. *Debates e Controvérsias*. Vol. I. Ed. Sinodal, São Leopoldo & Ed. Concórdia, Porto Alegre, RS. 1993. p. 56.

²⁵⁵ *Id. Ibid.* p. 56 a 58.

²⁵⁶ A esse respeito ver o estudo de Christophe Bouriaud. *Qu'est-ce que l'humanisme?* Librairie philosophique J. Vrin. Paris, France. 2007.

centro da sua unidade, tornado espírito uno com Deus, na solitária caligem do Pai, aquele que foi posto sobre todas as coisas estará sobre todas as coisas. Quem não admirará este nosso camaleão? Não sem razão Asclépio, ateniense, devido ao aspecto mutável e devido a uma natureza que a si mesma se transforma, disse que nos mistérios era simbolizado por Proteu. Daqui as metamorfoses celebradas pelos Hebreus e pelos Pitagóricos. (...) E os Pitagóricos transformam os celerados em bestas e, a acreditar em Empédocles, até mesmo em plantas. (...) de fato, não é a casca que faz a planta, mas a sua natureza entorpecida e insensível; não é o couro que faz a jumenta, mas a alma bruta e sensual; nem é a forma circular que faz o céu, mas a reta razão; nem é a separação do corpo que faz o anjo, mas a inteligência espiritual. Por isso, se virmos alguém dedicado ao ventre rastejar por terra como serpente, não é homem o que vê, mas planta; se alguém cego como Calipso, por vãs miragens da fantasia, seduzido por sensuais engodos, escravo dos sentidos, é uma besta o que vemos, não é um homem. Se é um filósofo que discerne com reta razão todas as coisas, venerá-lo-emos, é animal celeste, não terreno. Se é um puro contemplante, ignaro do corpo, todo embrenhado no âmago da mente, este não é animal terreno, nem mesmo celeste: é um espírito mais elevado, revestido de carne humana. Quem pois não admirará o homem? Que não por acaso nos sagrados textos mosaicos e cristãos é chamado ora com o nome de cada ser de carne, ora com o de cada criatura, precisamente porque se forja, modela e transforma a si mesmo segundo o aspecto de cada ser e a sua índole segundo a natureza de cada criatura? O persa Evantes, por isso, onde expõe a teoria caldaica, escreve que o homem não possui uma sua específica e nativa imagem, mas muitas estranhas e adventícias. Daí o dito caldaico de que o homem é animal de natureza vária, multiforme e mutável. Mas com que objetivo recordar tudo isto? Para que compreendamos, a partir do momento em que nascemos na condição de sermos o que quisermos, que o nosso dever é preocuparmo-nos sobretudo com isto: que não se diga de nós que estando em tal honra não nos demos conta de nos termos tornado semelhantes às bestas e aos estúpidos jumentos de carga. Acerca de nós repita-se, antes, o dito do profeta Asaph: "Sois deuses e todos filhos do Altíssimo". De tal modo que, abusando da indulgentíssima liberalidade do Pai, não tornemos nociva, em vez de salutar, a livre escolha que ele nos concedeu. Que a nossa alma seja invadida por uma sagrada ambição de não nos contentarmos com as coisas medíocres, mas de anelarmos às mais altas, de nos esforçarmos por atingi-las, com todas as nossas energias, desde o momento em que, querendo-o, isso é possível.²⁵⁷

Pode-se reconhecer em Pico Della Mirandola o germe daquilo que vai caracterizar o humanismo de Montaigne. Em Montaigne, vemos surgir uma definição da dignidade humana "suficientemente compreensível", e que, para Christophe Bouriau, constituiu um "humanismo sólido". Nas palavras de Bouriau, para Montaigne, "ser um homem é empreender um processo de transformação indefinido e imprevisível, incomparável com as variações extremamente limitadas

²⁵⁷ Giovanni Pico Della Mirandola. *Discurso Sobre a Dignidade do Homem*. Edições 70. Lisboa, Portugal. 2008. p. 57, 59 e 61.

às quais são suscetíveis os outros viventes."²⁵⁸ Como passagem exemplar da obra do pensador de Bordeaux, Bouriau destaca:

Eu, que não professo outra coisa [senão a ciência de conhecer a si mesmo], encontro nela uma profundidade e uma variedade tão infinitas que o único fruto de minha aprendizagem é fazer-me sentir o quanto me resta para aprender.²⁵⁹

Também a substancial mudança de relação entre teoria e prática, entre pensamento e ação — aspectos caros à temática aqui proposta e determinantes de uma total mudança no modo de estar do homem no mundo —, bem como a ampla necessidade de experimentação que emerge com o empirismo, em que se destaca, no campo das ciências, a figura de Francis Bacon, constituem fatores centrais e responsáveis pela ruptura radical com o mundo medieval. Essa mudança ocorre certamente em função da emancipação da consciência e vai culminar, posteriormente, com Descartes, na "descoberta" filosófica da *subjetividade*, significando, portanto, a virada definitiva em direção à modernidade, uma vez que é essa nova instância que vai passar a intermediar toda e qualquer experiência do homem com o mundo.

O *agon* na tragédia moderna parece refletir assim os acontecimentos no limiar entre a derrocada do longo período que conhecemos como Idade Média, cujos paradigmas herdados da Antiguidade subsistiram transformados pela perspectiva dominante da teologia, e a abertura para os novos tempos, nos quais o espírito do Renascimento busca um resgate do paganismo das culturas da antiguidade grega e romana, marcando apenas o início de uma verdadeira revolução nas ciências, nas artes, na consciência religiosa e na própria concepção de homem. Ao que parece, nesse momento, novamente o *agon* emergente do confronto entre duas ordens distintas tem necessidade do drama, em sua forma trágica, para se realizar poeticamente.

Os ecos dessa disputa ressoaram amplamente na obra de Shakespeare²⁶⁰ e podem ser ouvidos sempre que nos debruçamos com maior cuidado e atenção

²⁵⁸ Christophe Bouriau. *Qu'est-ce que l'humanisme? Op. Cit.* p. 71.

²⁵⁹ Michel de Montaigne. "Da Experiência" In: *Ensaio*, Cap. XIII, Vol. III. Ed Martins Fontes. São Paulo. 2001. p. 438.

²⁶⁰ É digno de nota também que alguns astrônomos tenham interpretado o *Hamlet* de Shakespeare como uma alegoria da disputa entre o modelo cosmológico inglês de Thomas Digges e o modelo

sobre as palavras de Hamlet. Pode-se destacar primeiramente a célebre máxima, repetida à exaustão:

Há mais coisas no céu e na terra, Horácio, do que pode sonhar tua filosofia.²⁶¹

Sentença que parece pôr em confronto a tradição escolástica e as novas filosofias emergentes, sobretudo a nova cosmologia. E, sem desconsiderar com isso tantas outras passagens dignas de relevo, destaca-se ainda:

(...) esse magnífico dossel, o ar, esse esplêndido firmamento que ali estais vendo suspenso, essa majestosa abóbada salpicada de pontos dourados, tudo isso nada mais parece do que uma hedionda e pestilenta aglomeração de vapores.²⁶²

E, como um último exemplo:

Oh! Meu Deus! Poderia ficar confinado numa casca de noz e, mesmo assim, considerar-me-ia rei do espaço infinito, não fossem os maus sonhos que tenho.²⁶³

Hamlet figura, nesse momento, como o homem da transição do mundo medieval para o mundo moderno, um homem que não sabe em que espaço se encontra, em meio à amplitude do cosmos, e, que, na incerteza de quem vê tudo à sua volta ruir, dobra-se sobre si mesmo, voltando-se para a sua própria consciência. Toda essa atmosfera de dúvida, instabilidade e contingência em que

de Tycho Brahe da Dinamarca. Um dos defensores dessa leitura é Ronaldo Rogério Freitas Mourão, considerado a maior autoridade em astronomia do Brasil, além da inglesa Cecília Payne-Gaposchkin, uma das mais eminentes astrônomas do século XX, que lembrou que o astrônomo Rheticus, que teve um papel importante na divulgação da obra de Copérnico, foi professor da Universidade de Wittenberg, onde estudaram Tycho Brahe e o próprio Hamlet. É ainda irresistível lembrar, quando se especula acerca da razão pela qual Shakespeare teria feito seu Hamlet estudar em Wittenberg, que foi na porta da igreja desta mesma cidade da Alemanha que Martinho Lutero, líder da Reforma Protestante, afixou suas 95 Teses, "Sobre o poder das indulgências", em 1517.

²⁶¹ William Shakespeare. *Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. Ato I, Cena V, In: *Obras Completas*. Op. Cit. Vol. I. Cf. tb. no inglês, In: *The Complete Works*. Op. Cit.: *There are more things in heaven and earth, Horatio, than are dreamt of in your philosophy*.

²⁶² *Id. Ibid.* Ato II, Cena II. Cf. tb. no inglês, In: *The Complete Works*. Op. Cit.: *this most excellent canopy, the air, look you, this brave o'erhanging firmament, this majestical roof fretted with golden fire, — why, it appears no other thing to me than a foul and pestilent congregation of vapours*.

²⁶³ *Id. Ibid.* Ato II, Cena II. Cf. tb. no inglês, In: *The Complete Works*. Op. Cit.: *O God, I could be bounded in a nut-shell, and count myself a king of infinite space, were it not that I have bad dreams*.

percebe o mundo, o faz voltar-se para a infinitude de sua interioridade, esse oscilar eterno de si mesmo, que se abre também como um novo mundo a ser explorado tanto pela filosofia quanto pela dramaturgia.

A consciência da consciência é uma marca moderna que figura com grande eloquência na obra de Shakespeare, em suas tragédias há sempre um despertar da consciência, o momento em que o personagem se depara com a sua própria consciência. Em *Ricardo III* podemos lembrar dois momentos importantes em que isso se dá: o primeiro, na Cena IV, Ato I (Torre de Londres), quando um dos dois assassinos contratados por Ricardo III para matar Clarence, seu irmão, no momento do crime, se vê confrontado por sua consciência, e diz: "Na verdade, ainda me sobram algumas partículas de consciência."; mas acaba por concluir: "Nada quero ter com ela [com a consciência]; é uma coisa perigosa!".²⁶⁴

Aqui, a consciência se opõe à ação, mas depois que o Primeiro Assassino golpeia Clarence, o Segundo Assassino se arrepende e sai de cena, deixando a recompensa financeira unicamente para o Primeiro. É interessante notar que, nesta peça, o único personagem em quem a voz da consciência se faz ouvir, interferindo de fato na ação, é um personagem da mais baixa extração social e moral: um matador de aluguel.

O segundo exemplo, encontra-se na Cena III do último Ato, a importante cena da véspera da batalha contra Richmond (Henrique, Conde de Richmond, que mais tarde vai se tornar o Rei Henrique VII), quando, em sonho, os espectros de todos aqueles que morreram pelas mãos ou por ordem de Ricardo aparecem e, após o sonho, Ricardo, sobressaltado, é forçado a se deparar com a sua consciência:

Oh! Consciência covarde, como me afliges! (...) De que estou com medo? De mim mesmo? (...) Minha consciência tem milhares de línguas, e cada língua conta uma história diferente, e cada história me condena como um miserável! Perjúrio, perjúrio, em mais alto grau, homicídio, terrível homicídio, em mais horrendo grau, todos os crimes levados ao grau supremo, acorrem em multidão para acusar-me, gritando todos: "Culpado, Culpado!"

Ricardo III pode ser vista, sob esse aspecto, como uma ampla discussão, no campo dramático, acerca da consciência. Mas é em *Hamlet* que a consciência se torna a "caça", o próprio Hamlet, o caçador, e a arma de caça, o teatro. O teatro

²⁶⁴ William Shakespeare. *Ricardo III*. Ato I, Cena IV, In: *Obras Completas*. Op. Cit. Vol. III.

surge aqui como o campo para o jogo de visão que permite revelar a culpa do rei Claudio pela morte do irmão, pois é por meio de sua consciência, ou melhor, por meio da capacidade do teatro em revelá-la, que ele se deixa ser pego.²⁶⁵ O que faz aflorar sua consciência é justamente o teatro, a força que o drama de Shakespeare não se cansa de afirmar, enquanto potencial próprio da cena teatral na ampliação da consciência. A consciência como parte ativa do drama é sem dúvida um acontecimento da tragédia moderna, um desdobramento no campo poético-dramático de algo aberto por esses primeiros tempos da modernidade.

²⁶⁵ Em *Hamlet*, o teatro como o ardil preparado pelo príncipe para fazer o Rei Claudio confessar seu crime se dá como uma armadilha para a consciência e é afirmado pelos versos que encerram o Ato II: *The play's the thing wherein I'll catch the conscience of the king*. Cf. William Shakespeare. In: *Obras Completas. Op. Cit.* Vol. I.

4.2. Ação e pensamento na tragédia

Pensar é para Zeus igual a agir
(Ésquilo. *Agamêmnon*, vv. 367-369)

Se o homem foi definido por Aristóteles como *zoon politikon*, e isso principalmente por sua capacidade para o *logos*, e se a ação (*praxis*) exigia o *logos* para a sua mais plena realização, diferenciando-se inteiramente da ação produtiva (*poiesis*) — aquela que só se completa fora de si mesma, no produto final —, o homem moderno pode ser definido, sobretudo, por sua capacidade para a ação justamente nesse sentido: produção ou fabricação de algo e, portanto, em seu sentido utilitário. Mas, tanto na antiguidade, quanto na era moderna, é impossível não reconhecer que a capacidade para agir é a mais perigosa, imprevisível, incontrolável e variável das aptidões e possibilidades humanas.²⁶⁶ Nos tempos modernos, mas, sobretudo, na contemporaneidade, esse perigo vai se aliar ao desenvolvimento do aparato técnico e tecnológico capaz de estender os limites da ação para muito além do imaginável.

Na tragédia de Sófocles, essa imprevisibilidade e perigo, compreendidos estritamente no sentido antigo de *praxis*, foram apresentados com veemência no extraordinário Coro de sua *Antígona*²⁶⁷, onde o homem é definido como

²⁶⁶ “Embora os homens sempre tenham sido capazes de destruir tudo o que fosse produzido por mãos humanas e, hoje, sejam capazes até de destruir aquilo que o homem não criou — a Terra e a natureza da Terra — nunca foram e jamais serão capazes de desfazer ou sequer controlar com segurança os processos que desencadeiam através da ação.” Cf. Hannah Arendt. *A Condição Humana*. Op. Cit. p. 244.

²⁶⁷ Cf. Sófocles. *Antígone* (vv. 332-376). Trad. Trajano Vieira. Op. Cit.

“Somam-se os assombros,
mas o homem ensombra o próprio assombro.
A rajada sul o açula
e ele singra o oceano cinza,
sub
adentra ondas amplirrumorejantes.
Ano a ano,
consome, com manobras
do arado que a raça equina arrasta,
a Terra,
imorredoura, infatigável,
hipercelestial.

deinoteron (πολλὰ τὰ δεινὰ κ' οὐδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει): o mais capaz de provocar o que os gregos compreendiam por meio da palavra *deinos*, cuja dificuldade de tradução é extrema. O termo requer, na busca de uma correspondência linguística, um conjunto de signos que dêem conta tanto de sua polissemia quanto de sua ambiguidade: terrível, assustador, prodigioso, monstruoso, perigoso, extraordinário, forte, potente, estranho, hábil, maravilhosamente dotado, que inspira medo, que inspira maravilhamento, são alguns dos possíveis sentidos apontados. E esse é um aspecto vital da matéria com a qual lida a *mimesis* trágica: a ambiguidade como condição essencial do homem.

Arresta às aves, laivos leves,
ao tropel de feras infrenes,
à prole marinha
enreda na trama que entreteceu,
o homem hiperlúcido.
Não carece de mecanismos para dominar,
à céu aberto,
na grimpa,
a fera arisca;
subjuga o corcel de crina hirta
e o touro torvo nos píncaros.

Aprende a linguagem,
o que é pensar: um sopro;
o afã das leis que civilizam,
a fuga ao gelo que fustiga
quando tempestua.
Nem a aporia do porvir poria em apuro
o sem-apuro em sua busca.
Apenas do Hades
ignora como evadir,
apesar da descoberta paliativa
às moléstias mais renitentes.

Seu domínio dos meandros da arte
transcende o esperável;
ora ao vil,
ora ao sutil
se encaminha.
Paladino das leis locais
e da justiça que jura aos numes,
encabeça a pólis; um sem-pólis,
se, truculento,
comete o não-belo.
Longe da lareira do meu lar,
não divida comigo um único pensamento!”

Cp. Trad. de Mario da Gama Kury. In: *A Trilogia Tebana*. Ed. Jorge Zahar. *Op. Cit.*, onde o primeiro verso encontra uma tradução que corresponde melhor à estrutura no original grego: “Há muitas maravilhas, mas nenhuma é tão maravilhosa quanto o homem”. Contudo, a palavra “maravilha” não é suficiente para dar conta da ambiguidade e polissemia de que o termo vinha carregado no grego, de modo que, talvez, mais interessante fosse dizer, em um livre exercício de tradução: “Há muitas maravilhas, mas nenhuma é tão assombrosa quanto o homem.” *Cp.* ainda, (vv. 362-363): “(...) somente contra a morte clamará em vão por um socorro (...)”.

Em sua capacidade para a ação, o homem revela a sua mais excelente aptidão e também a mais perigosa. Ainda que seja digno de nota o fato de a ação humana constituir apenas parte da ação mais amplamente pensada como a matéria por excelência da tragédia — a totalidade da trama ou enredo, que Aristóteles designa como *mythos*. Ou seja, no espectro mais amplo da ação que constitui o mito trágico — e que o trabalho de composição do poeta visa ordenar numa trama coesa —, a ação humana é *um* dos feixes que integram a totalidade da unidade da composição poética. Em outras palavras, a ação humana é uma das forças em jogo no *agon* do cosmos poético.

No plano da ação humana portanto, como bem notou Christian Meier, o que a tragédia antiga vai introduzir é a “faculdade de pensar” (φρόνησις) como condição para a ação, por meio da qual se abre a afirmação da prudência como sabedoria.²⁶⁸ Essa verdade tão claramente expressa nas palavras dos sábios anciãos do Coro de *Agamêmnon* e que revela a lei maior de Zeus, “saber por sofrer”²⁶⁹ (πάθει μάθος), advém a nós por meio da dor. É essa a sabedoria trágica por excelência. Em Sófocles, as palavras que encerram a *Antígona* afirmam a prudência como condição para o bem agir e consequentemente para o bem viver: “A sabedoria é mais que tudo a primeira condição para a felicidade” (πολλῷ τὸ φρονεῖν εὐδαιμονίας πρῶτον ὑπάρχει), e, mais adiante: “(...) não é senão através dos anos que eles aprendem a ser sábios” (γῆρ᾽ τὸ φρονεῖν ἐδίδαξαν).²⁷⁰ Mas, a meu ver, é no *Édipo Rei* que a estreita ligação entre pensar e agir se faz paradigmática na tragédia. Em todo o *agon* com o adivinho Tirésias e, em seguida, com Creonte, o rei de Tebas é acusado de não pensar bem (οὐ γὰρ φρονοῦντά σ’ εἶ βλέπω) e, consequentemente, de não agir bem.²⁷¹

Aristóteles vai se dar conta do caráter múltiplo, variável e imprevisível em jogo na formação da matéria do drama trágico, ao definir, na *Poética*, a tragédia como *mimesis* de ação (μίμησις πράξεως). Ação essa que designa a totalidade dos acontecimentos de uma composição poética, e da qual a ação humana é, conforme

²⁶⁸ Christian Meier. *Op. Cit.* p. 145 e tb. p. 154.

²⁶⁹ A tradução do grego para a expressão apresentada no verso 177, do *Agamêmnon*, de Ésquilo, é de Jaa Torrano, *Orestéia*. Vol. I. Ed. Iluminuras. São Paulo, 2004.

²⁷⁰ Cf. Sophocle. *Antigone* (vv. 1348-1349). Trad. Paul Mazon. Les Belles Lettres. *Op. Cit.*

²⁷¹ Cf. Sófocles. *Édipo Rei* (v. 626): “Pois vejo claro que não pensas bem”. Trad. Trajano Vieira. *Op. Cit.*

se quer afirmar nesta tese, *uma* das forças em jogo na totalidade do mito trágico. Contudo, é justamente a ação humana que possui a capacidade de perturbar a quietude do *ser-para-sempre* da natureza, na expressão de Hannah Arendt, ou seja, é justamente por sua imprevisibilidade que a ação humana figura, ainda de acordo com a autora de *Entre o Passado e o Futuro*, como o traço transversal que secciona a totalidade da *physis* em sua eterna circularidade.²⁷²

Em meio ao reconhecimento da instabilidade própria à ação humana, Aristóteles vai afirmar a *phronesis* — que bem pode ser traduzida por “discernimento” —, como a atividade do pensamento que desempenha o papel central na ação ética. Uma ética afirmativa sobretudo da possibilidade de comunhão entre ação e pensamento, ou seja, da associação entre o campo contingente da ação e uma certa estabilidade e permanência provenientes da atividade racional a ela ligada (*phronesis*)²⁷³, o que ressalta que a ação não exclui de forma alguma o pensamento. Para o autor da *Ética Nicomaquéia*, ao contrário, ela o requer, e mesmo o exige, para ser nomeada verdadeiramente de ação; a *phronesis* é, em Aristóteles, uma especificidade da atividade racional, uma espécie de razão prática, que atua no campo accidental da ação, distinguindo-se, desse modo, do que os gregos antigos compreendiam como pensamento ou racionalidade em sentido puro, isto é, a atividade do espírito ligada justamente ao que é permanente e imutável ou tudo que se relaciona ao domínio da *episteme*.

Talvez seja essa uma das razões pelas quais o teatro se tenha afirmado como atividade ética e política por excelência: só ele permite a contemplação da ação; só ele pode abrir poeticamente o mundo da ação humana ao domínio da visão contemplativa e consequentemente da formação (*paideia*) de um pensamento ético, de uma reflexão crítica, por meio da poesia. A especificidade do teatro consiste justamente em oferecer à contemplação aquilo que, se não for assim, jamais se torna inteiramente visível. Ao agirmos, deixamos de ver, no sentido de

²⁷² Hannah Arendt. *Entre o passado e o futuro*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2001. p. 71.

²⁷³ Em Aristóteles, fica claro que o discernimento (*phronesis*) se distingue da atividade da razão que conduz ao conhecimento (*episteme*), uma vez que esta trata das coisas que são imutáveis, assim como se distingue também da arte (*tekhne*), pois não resulta em nenhuma produção (*poiesis*) distinta de si mesma. Estreitamente ligada à *praxis*, e, portanto, à ação que possui em si mesma a sua finalidade, a *phronesis* é uma espécie de “razão prática”, uma “disposição prática, que concerne à escolha” (προαιρετική), e é capaz de reger o campo extremamente variável da ação. Cf. Aristóteles. *Ética Nicomaquéia*, Livro VI (1140b e ss.). Cf. tb. Pierre Aubenque. *La Prudence chez Aristote*. Quadrige / Presses Universitaires de France. Paris. 2002. p. 33 a 41.

contemplar, nossas ações. É isso o que define de um modo geral toda a atividade poética, mas que, no drama, se realiza mais plenamente porque apresenta a ação como algo vivo e, portanto, para além da composição mimética da poesia como forma narrativa pura.

O canto VIII da *Odisséia*, de Homero, é o paradigma poético da contemplação da ação, na medida em que o poeta põe em cena o aedo Demódoco diante de Odisseu (oculto em sua identidade heróica, para a comunidade dos Feácios), portanto, diante do próprio agente, a narrar os acontecimentos da guerra contra os troianos. Hannah Arendt vê aí uma situação poética muito especial: Odisseu é, ao mesmo tempo, autor (ou agente) e ouvinte dos feitos narrados, e, como tal, está livre tanto da simples curiosidade histórica quanto da mera fruição estética. É essencial acrescentar que é justamente aí que a poesia pode realizar sua verdadeira função: promover a contemplação pura da ação e da palavra. Em *Entre o passado e o futuro*, lê-se:

(...) todos os motivos de pura curiosidade e ânsia de informações novas, que sempre desempenharam, é claro, um amplo papel tanto na pesquisa histórica como no prazer estético, acham-se, naturalmente, ausentes do próprio Ulisses, que se teria enfasiado mais que comovido se a História não passasse de notícias e a Poesia fosse unicamente entretenimento.²⁷⁴

Pode-se perceber uma estreita afinidade entre a ética aristotélica e a afirmação do bem agir e pensar na tragédia. A *Poética* não nos deixa dúvida de que Aristóteles foi um excelente leitor das obras trágicas e, certamente, não foi por acaso que ele considerou *Édipo Rei* o paradigma do *mythos* da tragédia bem construída. Quando se busca compreender a trajetória da ação política de Édipo, a ação revestida da excelência da *praxis*, em total proximidade com os ciclos da natureza, porque se está em meio à unidade do cosmos — desenhando assim o sentido total da ação no mito — se percebe que, num primeiro momento, a ação de Édipo se enfraquece justamente pela falta de *phronesis*.²⁷⁵ No texto de Sófocles, Édipo é explicitamente acusado de faltar com a *phronesis*, ele é acusado de julgar mal. No entanto, sua ação só vai se completar com o reconhecimento (*anagnorisis*, na compreensão aristotélica) de seu erro, ou seja o reconhecimento

²⁷⁴ Hannah Arendt. *Entre o passado e o futuro*. Op. Cit. p. 75.

²⁷⁵ No verso 626, do *Édipo Rei*, de Sófocles, anteriormente citado na nota 271, p. 171, o termo para a virtude do bem pensar, negada a Édipo, por Creonte, é *phronounta*.

de que julgou mal aqueles que o cercavam. E esse reconhecimento se dá por meio da comprovação dos fatos, ao longo da peça, mas ele implica sobretudo o reconhecimento de Édipo acerca de si mesmo, de quem ele mesmo é.

No sentido trágico mais propriamente dito, contudo, o arco da extensão da ação é bem mais amplo, porque só se pode compreendê-lo na amplitude maior do próprio mito. Assim, a ação total do mito de Édipo, em Sófocles, levando-se em consideração os documentos dramáticos que possuímos, só se realiza plenamente quando, após os crimes, após a investigação, a automutilação, a autopunição com o exílio, e o vagar no desterro, ao adentrar a terra sagrada de Colono — terra protegida pelas divindades primordiais, *Erínias*, vingadoras de crimes consanguíneos —, Édipo é por fim acolhido. Instituído de poderes divinatórios, por meio dos quais antevê a guerra dos sete chefes contra Tebas, na qual perecerão seus dois filhos, um pela mão do outro, na disputa pelo poder, as palavras de Édipo ecoam e ecoarão ainda por muito tempo. Sofrendo a morte “mais desejável”²⁷⁶: suavemente tragado pela terra, evanescendo-se do mundo dos vivos, o herói tebano figura como um paradoxo para os nossos olhos modernos, voltados para a justiça civil e incapazes de compreender que há uma lei do cosmos, da qual os deuses são os guardiões, e, mais do que isso, uma lei à qual tudo está submetido, inclusive os deuses. Trata-se de um mundo onde todos os acontecimentos estão entrelaçados a verdades oraculares, ao desvendar de enigmas, ao aspecto implacável e indizível do destino, afirmando a totalidade e unidade indissolúvel do cosmos.

No mundo moderno, por sua vez, a dramaturgia, em franco processo de dessacralização, assume cada vez mais a forma de uma poética pura. O drama shakespeariano é secular e se desenvolve no contraste com o teatro da Idade Média, nada possuindo de moralizante. Refletindo as tendências de seu tempo, distancia-se inteiramente das formas dramáticas medievais, tais como as *Moralidades* e *Interlúdios*.²⁷⁷

²⁷⁶ Sófocles. *Édipo em Colono* (vv. 1990 – 1995), In: *A Trilogia Tebana*. Trad. Mario da Gama Kury. *Op. Cit.*

²⁷⁷ As *Moralidades* aparecem em torno do séc. XIV, e consistem em verdadeiras peças de teatro, com conflito e desenlace, que dramatizam os vícios, pecados e a ação das forças do mal sobre os homens. Os personagens são alegorias e a dialética é moralizante. Já os *Interlúdios* admitem um espectro de temas mais amplo e mais livre, chegando a conter inclusive elementos cômicos, ainda que os temas sejam, de modo geral, de cunho moral. Cf. Albin Michel. *Dictionnaire du Théâtre*. Encyclopaedia Universalis. Paris. 2000.

O fato é que essa nova era assinala o surgimento de uma instância que, a bem dizer, redimensiona toda a experiência do homem no mundo, de modo a deixar entrever uma descontinuidade substancial entre ambas as formas da tragédia. Na era moderna, a irrupção da *subjetividade*, em seu sentido mais rigorosamente filosófico — coroadado, posterior e mais amplamente, com Descartes, como a unidade irreduzível fundamental, à qual todas as coisas são submetidas —, reclama para o termo *tragédia* uma dimensão inexistente nos tempos pré-socráticos. A poética moderna, atravessada por essa nova instância, põe forçosamente a tragédia e a questão do trágico em outros termos. A consciência, em seus conflitos e movimentos, emerge como um campo fundamental do *agon* trágico em Shakespeare. Em *Hamlet*, o *agon* desenha um duelo interior do príncipe consigo mesmo, na medida em que, ao contrário de Édipo, Hamlet não enfrenta nenhum personagem de estatura verdadeiramente trágica.²⁷⁸ Muito pelo contrário, é no isolamento e na solidão do embate e da especulação consigo mesmo, acerca de si mesmo, do homem e do mundo, que o personagem se move, ao longo de toda a trama, possibilitando ao drama explorar esse novo domínio ou campo interior e amplo do pensamento, da consciência, e da consciência da consciência. Ainda que o *agon* com o mundo seja bastante evidente, esse *agon* encontra-se agora muito mais concentrado na interioridade subjetiva do herói e suas especulações acerca de si mesmo, ressaltando dessa forma a tonalidade moderna da peça.

O desenvolvimento desse *agon* interior apresenta a ambiguidade da subjetividade humana como um dos traços trágicos por excelência. A ambiguidade, que, na tragédia antiga, se deixava transparecer na amplitude da ação, oscila agora nos mais sutis desdobramentos de uma subjetividade em confronto consigo mesma e que precisa enfrentar um mundo, também ele, oscilante em um mar de incertezas. Ao se pensar a tragédia moderna, é preciso considerar portanto que o sentido de ação, e do próprio *agon* por ela apresentado, muda inteiramente. A diferença essencial entre o cosmos que encerra um mito como o de Édipo, por exemplo, e que aponta para a totalidade de uma ação

²⁷⁸ Certamente não pretendi fazer aqui uma "história da subjetividade", mas apenas mostrar como é esse o momento em que ela irrompe com força total no drama e, sobretudo, no drama trágico. Resgatar esse movimento na história do pensamento exigiria recuar até os tempos de Sto. Agostinho, que talvez possa ser indicado como o momento originário da irrupção de uma noção mais nítida de interioridade, e que vai implicar, posteriormente, a formação da noção moderna de subjetividade.

sempre e fundamentalmente conectada ao mundo, e nele ecoando eternamente, salta aos olhos quando contrastada por uma nova estrutura de cosmos na qual um personagem como Hamlet é lançado — na pura indeterminação da dúvida quanto ao valor real da existência, onde o próprio mundo exterior é posto em dúvida, e na fragmentação de uma ação cujos estilhaços não mais reverberam no silêncio do porvir.

“Hamlet não age, ele hesita!”, é o que se diz de modo geral dessa conturbada personagem. Dele é cobrada uma ação imediata e sem reflexão. Também ele se cobra uma ação imediata, mas sua reflexão se dá justamente sobre a impossibilidade de realizá-la.²⁷⁹ O que se pode observar através desse julgamento é uma cisão entre pensamento e ação, determinante para a compreensão do novo sentido do qual se reveste a ação em tempos modernos. Ao que parece a tragédia moderna evidencia a perda daquele aspecto originário e essencial da *praxis* como um tipo especial de ação estreitamente ligada ao *logos*, de que nos fala Hannah Arendt. Uma ação cuja grandiosidade necessita do espaço público para vigorar e, que, como tal, deve ser acompanhada do discurso. As únicas formas de ação que não necessitam da palavra articulada, afirma a autora de *A Condição Humana*, são a *produção (poiesis)* e a *violência pura*.²⁸⁰ É claro que a violência até pode vir por meio de palavras, mas ela não necessita da palavra como condição essencial para realizar-se, tal como a *praxis*. Toda ação que expressa o antigo sentido de *praxis* requer, para a sua realização, a palavra (*logos*) e, como base de toda ação, indubitavelmente, o pensamento que anima o *logos*.²⁸¹ Hannah Arendt toma a noção aristotélica de *energeia* para uma compreensão mais profunda do sentido que a ação possuía entre os gregos antigos:

²⁷⁹ Cf. William Shakespeare. *Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. Ato III, Cena I. In: *Obras Completas. Op. Cit.* Vol. I., quando, ao fim do famoso solilóquio em que Hamlet se questiona sobre ser ou não ser, ouvimos: “(...) E é assim que a consciência nos transforma em covardes e é assim que o primitivo verdor de nossas resoluções se estiola na pálida sombra do pensamento e é assim que as empresas de maior alento e importância, com tais reflexões, desviam seu curso e deixam de ter o nome de ação...”.

²⁸⁰ Nas palavras da autora alemã: “Somente a pura violência é muda, e por este motivo a violência, por si só, jamais pode ter grandeza.”. Cf. Hannah Arendt. *A Condição Humana*. p. 35.

²⁸¹ Acerca dessa temática, é indispensável o pensamento desenvolvido por Hannah Arendt, no Capítulo intitulado “Ação”. *Id. Ibid.* p. 188 a 219.

Esta insistência no ato vivo e na palavra falada como as maiores realizações de que os seres humanos são capazes foi conceituada na noção aristotélica de *energeia* ("efetividade"), com a qual se designavam todas as atividades que não visam um fim (que são *ateleis*) e não resultam numa obra acabada (não deixam *par' autas erga*), atividades que esgotam todo o seu significado no próprio desempenho. É da experiência dessa total efetividade que advém o significado original da paradoxal ideia do "fim em si mesmo"; pois, nesses casos de ação e discurso, não se busca um fim (*telos*), mas este reside na própria atividade que, assim, se converte em *entelecheia*, e a obra não sucede e extingue o processo, mas está contida nele; o desempenho é a obra, é *energeia*.²⁸²

Seria possível e inteiramente pertinente pensar, em sentido contrário ao que se afirmou, de modo geral, como opinião corrente, ao longo dos séculos de interpretação da tragédia de Shakespeare, que Hamlet age!²⁸³ Mas sua ação se reveste de um outro caráter. A "principal" ação dele esperada — vingar a morte de seu pai — ele não consegue executar. A exigência imediata de uma ação impensada, ou, talvez seja melhor dizer, autômata, robotizada, mecânica, que sobrecarrega o jovem Hamlet, opõe-se à possibilidade da ação associada ao pensamento. A atitude de Hamlet ou o retardamento de sua ação possibilita justamente a crítica ao fato de que a ação imediata exclui o pensamento. Ora, uma consciência autônoma, capaz de auto-reflexão, certamente rejeita esse modo da ação impensada. Mas aqui é preciso reconhecer que a tragédia moderna vem revestida de um caráter circunstancial inexistente na tragédia antiga. Enquanto na tragédia antiga os acontecimentos são dirigidos pela necessidade, na tragédia moderna, a intermediação de uma consciência especulativa e crítica transforma todo essencial em eventual. Os novos tempos emergem sobrecarregados de uma valorização da capacidade humana de transformar a realidade, e *Hamlet* parece refletir esse novo espírito na medida em que o "herói" hesita diante do que dele é esperado.

²⁸² *Id. Ibid.* p. 218.

²⁸³ "(...) o Hamlet que praticamente não se dirige ao rei sem uma ofensa, ou a Polônio sem um dito mordaz; o Hamlet que deblatera contra Ofélia e lança impropérios contra a mãe; o Hamlet que, ouvindo um grito atrás da cortina, puxa da espada num átimo e traspassa o bisbilhoteiro; o Hamlet que manda seus 'companheiros de estudo' para a morte e nem uma vez torna a se preocupar com eles; o Hamlet que é o primeiro homem a saltar para dentro de um navio pirata e que luta com Laertes numa cova; o Hamlet da catástrofe, um vingador inelutável, diante de quem toda a corte jaz impotente, e que, quando a verdade finalmente se lhe revela, arroja-se sobre o rei, crava-lhe a lâmina no corpo, agarra a taça de veneno e força-a violentamente contra os lábios do moribundo, e, já nos estertores da morte, encontra forças e ânimo suficiente para arrebatar a taça da mão de Horácio ('Pelo céu, eu a terei!') e evitar que dela bebesse e encontrasse a morte? Esse homem, o Hamlet da peça é um vulto heróico e impressionante". Cf. A. C. Bradley. *A Tragédia Shakespeariana*. Op. Cit. p. 75, 76.

Hamlet possui sete famosos solilóquios²⁸⁴ onde se podem ouvir os seus mais íntimos pensamentos, nos quais confessa a si mesmo a sua incapacidade para a ação no sentido imediato de reação. Não seria difícil reconhecer aí um marco poético-dramático da mudança de sentido de que se reveste a ação e que constitui, em última instância, mais um traço significativo do ocaso de um mundo e da irrupção de outro. Ao que parece, morre a ação no antigo sentido de *praxis*, pois Hamlet age no isolamento, ocultando-se de todos que o cercam, sua trama é secreta, compartilhada somente por Horácio. A ação desempenhada por Hamlet não o revela como agente, seu ardil reside no próprio teatro, na verdade, um teatro dentro do teatro, em si mesmo um signo dramático da consciência da consciência. Uma forma de ação portanto ao revés do que pode ser considerado como requisito essencial ao antigo sentido de *praxis*, que pauta, por exemplo, toda a ação de Édipo. E nesse sentido é possível reconhecer em Hamlet um Édipo invertido. É na ágora que se desenvolve a ação do governante de Tebas, ele manda chamar os implicados na questão, expõe, diante do Coro, as testemunhas da história que acaba por se revelar a si mesma, objetivamente, sob o olhar da cidade, por meio

²⁸⁴ O primeiro solilóquio de Hamlet encontra-se no Ato I, Cena II: "Oh! Se esta sólida, completamente sólida carne pudesse ser derretida, ser evaporada e dissolvida num orvalho! Por que o eterno fixou suas leis contra o suicídio? (...)"; o segundo solilóquio pode ser localizado na Cena V, do Ato I, logo após o encontro com o espectro de seu pai: "Oh! vós todas, legiões celestiais! Oh! terra! Que mais ainda? E precisarei acrescentar o inferno? Oh! infâmia! Detém-te, detém-te meu coração! (...)"; o terceiro solilóquio, por sua vez, situa-se na Cena II, do Ato II, e figura como exemplo de um dos momentos em que Hamlet condena a si mesmo por não conseguir agir da forma que dele é esperada: "Estou agora sozinho. Oh! como sou miserável! Que escravo abjeto sou! Não é monstruoso que esse ator, numa ficção, num simulacro de paixão, possa assim forçar a própria alma até conseguir obter um rosto pálido, olhos cheios de lágrimas; alterar a angústia do semblante; mostrar a voz entrecortada e toda sua natureza adaptar-se no exterior ao pensamento?... E tudo por coisa nenhuma! Por Hécuba! Que significa Hécuba para ele, ou ele para Hécuba que assim tenha que chorar os infortúnios dela? Que faria ele se tivesse os motivos e impulsos de dor que eu tenho? (...)"; o quarto solilóquio encontra-se, logo a seguir, na Cena I, do Ato III, e constitui o famoso "Ser ou não ser, eis a questão! (...)"; o quinto solilóquio encontra-se na Cena II, do Ato III: "Estamos agora exatamente na hora dos feitiços noturnos, quando os cemitérios bocejam e o próprio inferno solta seu sopro pestilencial sobre o mundo! (...)"; o sexto solilóquio se dá ao deparar-se, pelas costas, com o assassino de seu pai, e agora rei, Cláudio, que rezava, e, onde, mais uma vez, a ação de Hamlet é refreada por um especulação racional, na Cena III, do Ato III: "Agora que está rezando, poderia cair sobre ele. E é o que farei agora... Mas assim irá ele direto para o céu e seria essa a minha vingança? (...)"; o sétimo e último solilóquio encontra-se na Cena IV, do Ato IV, e parece revestir-se de um sentido ambíguo, na medida em que faz, simultaneamente, um elogio e uma condenação, do uso e não uso do pensamento. Agir automaticamente é não usar essa faculdade divina que nos foi dada: "Todos os acontecimentos me acusam, aguilhoando minha triste vingança! Que valeria o homem, se o bem principal e o interesse de sua vida consistissem somente em dormir e comer? Não passaria de um animal. Sem dúvida alguma, aquele que nos criou com uma tão vasta inteligência que abrange o futuro e o passado, não nos deu tal faculdade e a divina razão para que em nós se cobrisse de bolor por falta de uso. (...)". Cf. William Shakespeare. *Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. In: *Obras Completas*. Op. Cit. Vol. I.

da palavra pública e sob a luz da ágora, revelando, ao mesmo tempo, o próprio Édipo, em sua verdadeira natureza e origem.

Ainda que o enredo, em ambas as obras, tenha como traço central da construção do mito um crime consanguíneo — em *Édipo Rei*, o parricídio; em *Hamlet*, o fratricídio, cometido por seu tio (com a ressalva de que, em *Édipo*, o herói trágico é, ao mesmo tempo, o autor do crime) —, talvez seja mais interessante relacionar, nesse momento, o personagem de Hamlet a Orestes, o filho do Atrida Agamêmnon — o maior chefe em comando da armada grega contra Tróia. E essa relação se deve ao fato de que, em ambos os enredos, a vingança exige um novo crime de ordem consanguínea. Contudo, a diferença reside no fato de que, para Orestes, esse crime é o matricídio. Em *Hamlet*, seria preciso matar o tio, irmão de seu pai e usurpador do trono. Uma tal comparação, evidencia que o contraste está, no entanto, para além desse aspecto: Orestes, mesmo diante do terrível ato que lhe é exigido, não hesita, e, por temor à justiça divina — Apolo não o deixa esquecer sua obrigação —, não possui alternativa. Hamlet mergulha, para nunca mais sair, no obscuro e infinito labirinto de seu ser. Sem a presença dos deuses, ele precisa agir isoladamente para desvendar o crime que fez perecer seu pai, o antigo rei da Dinamarca. Movido por sua própria ganância, o novo rei, ao usurpar o poder, toma também em casamento a mulher do antigo rei, a mãe de Hamlet, a rainha Gertrudes. Mas todos esses acontecimentos, ao contrário da forma como são construídos na tragédia antiga, são de ordem circunstancial. Aqui, o crime entre irmãos transmuta-se exclusivamente em um ato decorrente de interesses e ambições pessoais, particulares e subjetivos. Uma verdade que adveio a Hamlet por vias as mais duvidosas: a aparição do pálido espectro de seu pai, recurso dramático de notável significação em tempos de total incerteza quanto à realidade objetiva, e que pode ser interpretado também como uma forma de criticar a autoridade da tradição e mostrar que a verdade pode advir por meios mais frágeis, inesperados e incertos. E é por uma via talvez ainda mais duvidosa, um teatro armado dentro do próprio teatro, tal como a sombra de um sonho, simulacro do simulacro, reflexo do reflexo, mas que aqui desponta com a força capaz de iluminar as consciências, que ele consegue, por fim, fazer “justiça”, ainda que o preço a pagar por ela seja o perecimento de todos, inclusive dele próprio.

É certo que a culminância desse longo processo de subjetivização só vai se dar, contudo, posteriormente, com Descartes. *O Discurso do Método*, primeira obra do autor francês a ser publicada, data de 1637, e suas *Meditações Metafísicas*, esse exercício radical e estratégico de ceticismo, só serão publicadas entre 1641-1642. Nesta obra, vemos a aplicação da dúvida como método para conduzir à afirmação, por meio do célebre *argumento do cogito*, de uma certeza inquestionável, que permite o começo do restabelecimento da possibilidade do conhecimento do mundo objetivo, bem como de si mesmo. O que se argumentava era que, se durante vinte séculos vigorou toda uma tradição de pensamento tida como verdadeira, e que agora se revelava equivocada, o que poderia então garantir a verdade também das novas teorias? Talvez não seja possível ter certeza acerca de nada, uma vez que toda autoridade, seja institucional, religiosa ou científica, perdeu sua credibilidade.

Se tudo à volta ruiu, se “a vida é sonho”, como afirmava incessantemente a dramaturgia da época, então é preciso ancorar-se na *subjetividade* do homem, onde o exercício do pensar, por meio do uso sistemático e metódico da razão, é que pode garantir tanto a existência do próprio homem quanto do mundo objetivo à sua volta. O homem traz dentro de si a possibilidade de conhecer: é por meio da busca no próprio indivíduo, no chamado *sujeito pensante*, que se pode atingir o conhecimento do mundo.²⁸⁵ É claro que, se a consumação da subjetividade como garantia para o conhecimento é algo que se afirma sobretudo com Descartes, o voltar-se para a interioridade do homem é um movimento que já vem de tempos anteriores, desde Santo Agostinho, se quisermos, com a afirmação da chamada “luz interior”. No entanto, a partir de pensadores como Montaigne, em tempos ainda pré-cartesianos, a *subjetividade* começa a ser pensada no domínio secular, fora da circunscrição teológica da fé. Esse é o momento em que a “luz interior”, centelha divina, que o homem possui em si mesmo, transmutada em “luz natural” ou razão humana, começa a caminhar no sentido de se afirmar como a base ou o fundamento por excelência capaz de oferecer autonomia e segurança. Mas em

²⁸⁵ É interessante notar, a essa reflexão cartesiana, a crítica que Nietzsche faz da separação moderna entre interioridade e exterioridade: “Com estes solavancos denuncia-se a qualidade mais própria a este homem moderno: a estranha oposição entre uma interioridade à qual não corresponde nenhuma exterioridade e uma exterioridade à qual não corresponde nenhuma interioridade — uma oposição que os povos antigos não conheciam”. Cf. Friedrich Nietzsche. *Segunda Consideração Intempestiva. Da utilidade e desvantagem da História para a vida*. Col. Conexões. Ed. Relume Dumará. Rio de Janeiro, 2003. p. 33.

Montaigne a *subjetividade* não se constitui sobre uma razão fixa e metódica e, por isso mesmo, nem poderia ser chamada de *subjetividade*. O próprio pensador francês jamais empregou esse termo, utilizando-se constantemente dos pronomes *Moi* e *Je*, para designar essa interioridade em sua constante oscilação em si mesma. Assim, essa instância interior emerge, em Montaigne, como algo bem mais complexo e instável, como um terreno móvel e oscilante, que não pode ser apreendido por uma razão fundamental. O estranho e surpreendente é que Montaigne, cronologicamente anterior a Descartes, confere à subjetividade um estatuto que só irá vigorar efetivamente na pós-modernidade. A temática da interioridade em Montaigne será desenvolvida mais adiante ao abordar a questão da subjetividade como ambiguidade na tragédia de Hamlet.

Por ora, o importante é a percepção de que Shakespeare encontra-se justamente em um terreno intermediário: seu teatro é ainda anterior à coroação cartesiana da subjetividade como fundamento; ele está, na realidade, no ponto mesmo de transição para ela. Em Shakespeare, sopram os primeiros ventos desse acontecimento determinante para a compreensão do que vai caracterizar a era moderna, ou seja, a irrupção desse novo campo que a filosofia reconheceu e nomeou como *subjetividade*, e o quanto essa nova instância aponta para uma radical transformação na disposição do homem frente ao mundo. Mas, em plena transição de um mundo para outro, Shakespeare ainda deixa transparecer de forma bastante forte e clara a repercussão do mundo no homem e do homem no mundo, que o Renascimento conserva da Antiguidade e da Idade Média. Não há aqui, e nem poderia haver, na medida em que esse é um tempo ainda anterior a Descartes, uma noção de *subjetividade* como fundamento para a racionalização e conhecimento dos eventos do mundo e da natureza. O universo é ainda concebido como uma imensa totalidade em que tudo está relacionado a tudo e em que nada pode ser separado de nada, refletindo, assim, e de forma bem mais próxima, o modo de compreensão do mundo dos antigos. Michel Foucault, em sua obra *As Palavras e as Coisas*, explora com minúcia essa mentalidade renascentista:

O mundo enrolava-se sobre si mesmo: a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam ao homem. A pintura imitava o espaço. E a representação – fosse ela festa ou saber –

se dava como repetição: teatro da vida ou espelho do mundo, tal era o título de toda linguagem, sua maneira de anunciar-se e de formular seu direito de falar.²⁸⁶

Se o modo de compreensão do mundo e interpretação dos textos se dá, no Renascimento, pela semelhança e pelo espelhamento, é possível ver claramente como isso se reflete na matéria mesma do drama. Em *Hamlet*, o teatro é afirmado, “tanto em sua origem como nos tempos que correm”, como a arte de apresentar “um espelho à vida; mostrar à virtude suas próprias feições, ao vício sua verdadeira imagem e a cada idade e geração sua fisionomia e características.”²⁸⁷ De forma que o drama shakespeariano parece conservar ainda laços de profunda sintonia com o poder mais amplo da natureza. O mundo é ainda significativamente presente, em sua unidade, fazendo ecoar as ações dos homens; na noite do assassinato de Duncan, o rei da Escócia, por Macbeth, os cavalos se entredevoraram e a terra tremeu de febre.²⁸⁸ Isso faz com que o drama de Shakespeare não possa ser reduzido única e exclusivamente ao domínio da subjetividade humana, ainda que compreendida, em sua proximidade com Montaigne, como ambiguidade e oscilação infinita. O indivíduo ainda não se emancipou inteiramente, a ponto de se desconectar do mundo, embora algo tenha se rompido definitivamente com relação ao sentido de cosmos do mundo antigo. Mas, ao mesmo tempo, uma clara autonomia da consciência pensante se deixa ver em ascensão e é justamente nela que se pode reconhecer o sentido mais profundo da reflexão de Hamlet e sua “demora” em agir.

²⁸⁶ Sobre a semântica da semelhança no século XVI é fundamental recorrer à obra de Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 1985. p. 33 a 60.

²⁸⁷ Cf. William Shakespeare. *Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. Ato III, Cena II. In: *Obras Completas. Op. Cit.* Vol. I.

²⁸⁸ Cf. William Shakespeare. *Macbeth*, Ato II, Cena IV. In: *Obras Completas. Op. Cit.* Vol. I., na fala de Ross: “(...) Os céus agitados pela ação de um homem, ameaçam seu sangrento palco. Já é dia, segundo o relógio, mas a sombria noite estrangula a lâmpada errante. Será que reina a noite, ou o dia sente vergonha de que as trevas cubram a face da terra sepultada, quando a viva luz deveria beijá-la?” E, mais adiante: “E os cavalos de Duncan (coisa muito estranha e muito certa), tão belos, tão rápidos, pérolas de sua raça, ficaram selvagens, quebraram as baias, fugiram e lutaram contra o freio, como se quisessem fazer guerra à humanidade.” E, diante do comentário incerto do Ancião, “Dizem que eles se devoraram!”, Ross confirma: “Foi o que fizeram para a estupefação de meus olhos que o presenciaram.”

E ainda, Ato II, Cena III, na fala de Lennox: “A noite esteve terrível. Onde estávamos deitados, nossas chaminés foram derrubadas pelo vento; e dizem que ouviram lamentos pelo ar, estranhos gritos de morte, vozes que profetizavam, com acentos terríveis, grandes comoções e confusos acontecimentos que iam eclodir nestes dias de desgraça. A ave das trevas gemeu toda a noite. Alguns dizem que a terra estava com febre e tremia.”

Não é difícil perceber uma inversão com relação à composição do *mythos* no drama grego, no que se refere à primazia entre a ação (*praxis*) e o caráter (*ethos*), elementos destacados por Aristóteles na composição da tragédia.²⁸⁹ Um dos primeiros traços que é forçoso reconhecer na dramaturgia de Shakespeare é que o caráter (*ethos*), que, na teoria poética aristotélica, figura como um elemento secundário em relação ao *mythos*, ganha a primazia sobre a ação, e, nesse sentido, há uma inversão daquilo que Aristóteles reconhece como essencial à estrutura da tragédia antiga.²⁹⁰

A observação de Hegel de que nada cuja justificação só possa emanar da mera subjetividade ou do interesse particular do caráter, enquanto o conjunto de qualidades ou vícios de um indivíduo, constitui matéria para o drama antigo, isto é, nada do que esteja enraizado na personalidade particular tem lugar no drama antigo²⁹¹, me parece insuperável quando se trata de dizer, em poucas palavras, o que se rompe na relação entre uma e outra forma do drama trágico. É também fundamental reconhecer que a mudança radical dos tempos, cujos primeiros traços se deixam entrever na tragédia dos primórdios da era moderna, a meio caminho da realização mais plena dessa nova dimensão (a *subjetividade*), só pode ser integralmente compreendida, em termos filosóficos, em retrospectiva e sob a radiação da afirmação cartesiana do *cogito*.²⁹² O mundo encontrava-se já inteiramente aberto para o acontecimento dessa nova verdade, que tempos muito próximos, e já anunciados, estavam prestes a realizar. Dito de outro modo, essa seria uma virada inevitável e irreversível dos tempos, nada poderia impedi-la. E, com ela, uma irremediável divergência se instaura entre homem e natureza, por meio da afirmação do homem como *senhor de sua razão* e, conseqüentemente, como *senhor da natureza*, capaz de dominá-la racional e operacionalmente.

²⁸⁹ Aristóteles. *Poética*, VI (1449b 35-1450a 8).

²⁹⁰ "Sem ação não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caracteres." Cf. Aristóteles. *Poética* VI (1450a 23). Trad. Eudoro de Sousa. *Op. Cit.*

²⁹¹ G. W. F. Hegel. *Cursos de Estética*. Vol. IV. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. EDUSP. São Paulo. 2004. p. 252.

²⁹² Os historiadores da filosofia reconhecem, em diferentes períodos, os limites que circunscrevem o que chamamos de *Era Moderna* (e que constituem a marca da significativa virada no pensamento e nas relações com o saber, que desembocou na derrocada do pensamento medieval): para alguns, esse limite é o final do século XVI, com a publicação dos ensaios de Francis Bacon; para outros, a primeira metade do século XVII, com a divulgação mais ampla das *Meditações Metafísicas* de René Descartes. Isso, para se ter apenas uma noção da dificuldade da história em determinar ou circunscrever uma época.

De modo que, em Shakespeare, a ação, como totalidade do mito, ainda não se restringe única e exclusivamente à ação humana, ao contrário, ela estende-se ao cosmos, guardando, assim, uma forte ressonância do antigo sentido de *mythos*. Também a composição do caráter das personagens não configura uma mera exposição de suas qualidades e defeitos, apresentando, sim, uma complexidade dificilmente encontrável em qualquer outro autor de seu tempo. Contudo, é inegável o reconhecimento de que, em uma peça como *Hamlet*, a interioridade do príncipe governa e conduz a totalidade da obra, o foco principal do *agon* encontra-se justamente no confronto que a infinitude da sua interioridade subjetiva vai travar com as incertezas e oscilações do mundo. Ao que parece, a tragédia de Hamlet apresenta o *agon* entre um homem que toma consciência da infinitude da sua interioridade, mas, simultaneamente, de sua instabilidade e oscilação, e, do estado de ruína em que se encontra o mundo à sua volta: ética e politicamente apodrecido, cosmologicamente desarticulado, um mundo que pode ser posto em dúvida e onde nada é tomado como certo.

Em termos filosóficos, é possível pensar que, assim como a tragédia irrompe do *agon* entre duas ordens de mundo distintas e em confronto, o cessar desse mesmo confronto implica, concomitantemente, a morte da tragédia. Assim, analogamente à tragédia antiga, cuja morte se deve a uma complexa transformação que conduziu ao processo de racionalização emergente no pensamento filosófico em vigor após os tempos pré-socráticos, a tragédia dos primórdios da era moderna teve sua dissolução na abertura desse novo ideal de mundo, onde a racionalidade significa, concomitantemente, intervenção na realidade, e que compreende a natureza como o que pode ser dominado pelo homem; por definição, a antítese da noção de “natureza” que possuíam os gregos antigos. A tragédia grega da antiguidade estava enraizada na concepção pré-socrática da natureza como *physis* e que designa justamente aquilo que não se deixa dominar ou que, conforme apontou o pensador de Éfeso, “ama esconder-se”.²⁹³

²⁹³ A referência é ao Fr. 123 de Heráclito (φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ), extraído de Temístio. Na trad. da Col. *Os Pensadores. Op. Cit.*: “Natureza ama esconder-se”. Também é importante pensar a distinção entre o que os gregos antigos compreendiam como *physis* e o que o homem moderno designa por “natureza”. Me parece ser indispensável ter em mente essa radical distinção para a compreensão de um dos aspectos diferenciais entre a tragédia antiga e a tragédia moderna.

É forçoso reconhecer por ora que a intensificação da marcha ascendente do processo de subjetivização vai conduzir a uma diferença essencial entre as formas antiga e moderna do gênero dramático trágico. Homem e ordem cósmica, no mundo antigo — ainda que confrontados pela oposição fundamental da mortalidade *versus* imortalidade, que fazia do primeiro um ser singular, por ser mortal (θνητός), em meio a um mundo imortal (ἀθάνατος) —, compartilhavam uma só realidade. O processo de subjetivização vai tornando homem e mundo excludentes, estrangeiros um ao outro, lançados, ambos, ao acaso, ambos mortais, em um mundo mortal.²⁹⁴

A ordem cósmica, na era moderna, vai se expressar na forma abstrata e universal da lei mecânica, por meio da qual a ciência vai estabelecer, por fim, seu novo terreno, determinante do novo modo que assume a existência humana e de como o homem vai se pôr no mundo. A relação do homem com o cosmos torna-se algo estranho a ele, e lhe advém de um exercício puro da razão, não mais da contemplação e da comunhão com o sagrado. A lei mecânica que rege o mundo passa a ser abstraída pela racionalidade pura do homem, fazendo evanescer os deuses, o encantamento, o enigma, os oráculos. O cosmos torna-se, pouco a pouco, uma ordenação mecânica, sem finalidade e sem qualquer aspecto divino.

É portanto um lugar estranho esse que o olhar em retrospectiva permite ver ocupado pela mitologia trágica de Shakespeare, no abismo entre uma e outra era, entre dois mundos, no limiar de dois tempos.

A nova perspectiva dramática aberta pela descoberta da subjetividade, ainda que o conceito de *subjetividade* possa ser objeto de múltiplas interpretações, começa a operar uma transferência do sentido da ação total do drama para a sua

²⁹⁴ A observação de Hannah Arendt acerca da mudança radical operada pelos primórdios da Era Moderna é fundamental: “A experiência subjacente à dúvida cartesiana foi a descoberta de que a terra, contrariamente a toda experiência sensível direta, gira em torno do sol. A época moderna começou quando o homem, com o auxílio do telescópio, voltou seus olhos corpóreos rumo ao universo, acerca do qual especulava durante longo tempo – vendo com os olhos do espírito, ouvindo com os ouvidos do coração e guiado pela luz interior da razão – e aprendeu que seus sentidos não eram adequados para o universo, que sua experiência cotidiana, longe de ser capaz de constituir o modelo para a recepção da verdade e a aquisição de conhecimento, era uma constante fonte de erro e ilusão. Após essa decepção – cuja enormidade nos é difícil perceber, por ter ocorrido séculos antes de seu pleno impacto se ter feito sentir em toda parte e não apenas no meio um tanto restrito de sábios e filósofos –, as suspeitas começaram a assediar o homem moderno de todos os lados. (...) Descartes tornou-se o pai da filosofia moderna por ter generalizado a experiência da geração precedente bem como a da sua, desenvolvendo-a em um novo método de pensar e tornando-se dessa forma o primeiro pensador integralmente treinado nessa ‘escola de suspeita’ que, segundo Nietzsche, constitui a Filosofia moderna”. Cf. *Entre o Passado e o Futuro*. Op. Cit. p. 85, 86.

dimensão primordialmente humana. Ao que parece, mesmo ao afirmar, por exemplo, como o faz A. C. Bradley, que “a noção de tragédia como conflito faz ressaltar o fato de que a ação é o cerne do enredo (...)”, é preciso reconhecer que essa ação só pode ser pensada agora tendo como motor a figura do herói. O próprio Bradley completa: “(...) a incidência do interesse, nas peças mais extraordinárias, sobre a luta interna faz ressaltar o fato de que essa ação é essencialmente a expressão do caráter.”²⁹⁵

Uma outra diferença radical parece estar também no olhar interpretativo sobre a tragédia. As interpretações modernas da tragédia tendem a tomá-la, de um modo geral, como coisa puramente humana, ou seja, são interpretações de tendência abertamente antropomórfica e mesmo humanista. Mas isso não significa que a tragédia seja de fato algo de ordem exclusivamente humana, ao contrário; é possível pensar a presença do sobrenatural em Shakespeare justamente como um sinal de vitalidade do que escapa à dimensão daquilo que pode ser apreendido pela razão humana, funcionando assim como uma maneira de nos devolver ao mundo. Com a ressalva de que, se, para os modernos, há um tipo de acontecimento que pode ser pensado como *sobrenatural*, entre os antigos, nada existia fora da *physis*. Para os antigos, a própria *physis* possui um poder que muitas vezes não pode ser sequer captado ou mesmo previsto pelo homem, muito menos ainda, por ele controlado.

A tese aqui proposta, em um sentido bastante divergente daquele assumido pelas interpretações humanistas da tragédia, sem negar que o homem constitua um aspecto essencial dela, visa compreender a poética trágica como poesia do cosmos e, portanto, do mundo, no qual o próprio homem está lançado. Shakespeare, em meio à transição de um mundo para outro, ainda está inscrito nesse esquema. Seu alcance poético-dramático parece bem mais amplo do que aquele que resulta de uma restrição do mito exclusivamente ao ponto de vista do herói²⁹⁶ ou de um *sujeito-herói*. A trama ou enredo ainda refletem, portanto, em Shakespeare, a ordem total do universo. O teatro de Shakespeare apresenta a mesma oposição de

²⁹⁵ A. C. Bradley. *A Tragédia Shakespeariana*. Op. Cit. p. 13.

²⁹⁶ As aspas são minhas e indicam a necessidade de se discutir se é ainda possível considerar o protagonista da tragédia moderna como “herói”, ou se, de fato, esse é um traço exclusivo da tragédia antiga.

ordens que constitui toda tragédia, operando em meio ao ocaso de uma antiga ordem cósmica, em franco e aberto *agon* com uma nova ordem emergente.

É irresistível lembrar as palavras de Nietzsche ao criticar a compreensão moderna de mundo como coisa humana; “não mais do que uma metamorfose do mundo nos homens”, e ainda:

Semelhante ao astrólogo que observava as estrelas a serviço do homem e em função de sua sorte e sofrimento, assim um tal investigador observa o mundo inteiro como ligado ao homem, como a repercussão infinitamente refratada de um som primordial, do homem, como a imagem multiplicada de uma imagem primordial, do homem.²⁹⁷

Como toda arte de magnitude, a poesia de Shakespeare, em seu aspecto visionário, pressente maiores e mais radicais mudanças no porvir. É impossível não sentir na obra do poeta inglês que se está próximo a uma virada ainda mais radical na concepção de mundo. Toda a tragédia de Shakespeare parece em verdade constituir a véspera de um advento abismal para o mundo. Prestes a desconectar-se da ordem total do mundo, a tragédia do sujeito começa a perder seu caráter de inexorabilidade. Nesse *agon* poético entre mundos diversos, reconhecemos que, na tragédia antiga, os deuses eram fundamentais para completar a unidade e totalidade do cosmos. Em Shakespeare, não há mais deuses e o cosmos cristão foi fatalmente abalado em sua ordem pelas descobertas da Nova Cosmologia. Mas como em todo momento de transição, uma ordem milenar, que vigorou por tanto tempo, não pode ser assim tão facilmente desarticulada. Parodiando o pensador Eudoro de Sousa, o passado está sempre a levedar o presente.²⁹⁸ E talvez não seja tão ousado dizer que, em Shakespeare, sob certos aspectos, estamos ainda bem mais próximos dos antigos do que dos modernos, mesmo levando-se em conta a ausência dos deuses em sua tragédia e mesmo que se tenha extinguido também a própria entidade da qual é originária a tragédia: o Coro trágico. Temas merecedores também de uma investigação mais cuidadosa.

²⁹⁷ Friedrich Nietzsche. *Vérité et mensonge au sens extra-moral*. In: *Écrits Posthumes* (1870-1873). Trad. Michel Haar e Marc B. de Launay. Ed. Gallimard. 1975. p. 284.

²⁹⁸ “O fermento da religião passada levedava a religião presente”, é a expressão usada por Eudoro de Sousa no ensaio intitulado “As Núpcias do Céu e da Terra”, In: *Origem da Poesia e da Mitologia e outros ensaios dispersos*. Op. Cit. p. 64.

Shakespeare permite ressoar em sua tragédia o aspecto ético do cosmos, tão caro às concepções de mundo antiga e medieval. Separar o aspecto físico do mundo de seu aspecto ético não pode significar senão uma arbitrariedade, conforme alerta Rémi Brague.²⁹⁹ E esse vai constituir sem dúvida um dos traços definitivos da descontinuidade na concepção de mundo dos modernos, com relação à antiga compreensão do cosmos. Ainda nas palavras do filósofo francês:

O cosmos moderno é eticamente indiferente. A imagem do mundo que deriva da física, a partir de Copérnico, Galileu e Newton é a de um jogo de forças cegas, onde não há lugar para a consideração do Bem.³⁰⁰

O reconhecimento de que, em *Hamlet*, é a complexa interioridade do homem, em seus múltiplos aspectos, que centraliza a trama, ou seja, o reconhecimento de que toda a sucessão de ações está aparentemente “parada” ou “estancada”, porque o que Shakespeare faz saltar na cena é justamente o conflito da vida interior de seu protagonista, suas múltiplas vicissitudes e aspectos contraditórios, e mesmo a infinitude de seu caráter, não exclui, contudo, a oposição realizada pelo *agon* próprio e mais amplo da trama. O que reitero é que, também na tragédia de Shakespeare, é exigido um olhar que possibilite ver o mito por inteiro, ou seja, na compreensão de que a ação apresentada pela *mimesis* dramática só pode ser compreendida quando se compreende também o mundo em que está inserido o mito de Hamlet. É aí que se passa o teatro de Hamlet: para além do próprio Hamlet; um teatro que visa “pegar” as consciências, um teatro que circula pelos bastidores oblíquos da interioridade, esse novo campo emergente para o *agon* poético, mas que o contrasta, o tempo todo, com o mundo à sua volta, em sua instabilidade e desarticulação.

A impossibilidade de agir em que Hamlet se vê denuncia simultaneamente o estado de corrupção em que está imersa a política de seu tempo, a ambição, ganância e falta de escrúpulos, que movem os homens do poder, e o automatismo irrefletido no desempenho dos papéis sociais. De modo que, sua *inação* (ou o sentido diferencial com que pode ser vista sua *ação*) acaba se revelando, na

²⁹⁹ Rémi Brague. *La Sagesse du Monde. Histoire de l'expérience humaine de l'Univers*. Librairie Arthème Fayard. Paris, France. 2011. p. 127.

³⁰⁰ *Id. Ibid.* p. 213.

expressão de Hugh Grady, como *resistência* ao jogo *maquiavelista*³⁰¹ da conquista do poder, como se verá mais adiante.

É interessante notar ainda que, se *Hamlet* propiciou inúmeras interpretações de cunho cosmológico, não foram poucas as interpretações de cunho político. E, nesse sentido, *Hamlet* se aproxima dos dramas históricos de Shakespeare, vistos, em síntese, como a trama do próprio “mecanismo da história”, fazendo ecoar o pensamento de Maquiavel, conforme a leitura de Jan Kott. Onde a ininterrupta sucessão dos reis se desdobra em atos de violência e assassinato, reflexos da ganância e da cobiça humanas, tão explícitas na época, e que tornaram a história da Inglaterra nesse período excepcionalmente soturna. *Hamlet* é portanto o ápice dessa dramaturgia porque, sendo uma tragédia, é, na verdade, possibilidade poética pura de contemplação desses mecanismos e articulações. Nas palavras do autor polonês:

Ricardo III leva-nos já a considerar *Hamlet* como um drama político e, reciprocamente, decifrado com o auxílio de *Hamlet*, *Ricardo* torna-se o drama filosófico da ordem dos valores e da ordem da ação.³⁰²

É impossível não relacionar esse pensamento à afirmação aristotélica da superioridade da poesia frente à história, por ser algo de mais sério e mais filosófico.³⁰³ *Hamlet* pode ser vista também como a *mimesis* poética trágica da esfera política, o que a torna bastante próxima da tragédia antiga. A tragédia confere à reflexão política, em termos poéticos, a universalidade que é própria à poesia. Em outras palavras, ela dota de universalidade poética a questão política. E mesmo que o que mova o confronto, no caso da tragédia moderna, sejam explicitamente os vícios e virtudes do homem, a natureza ainda reflete em sua unidade a desarticulação da ordem total provocada pela desmedida de sua ação: *hybris*, na compreensão dos antigos. Afinal, a política é o que se passa entre os

³⁰¹ A opção do uso do termo “maquiavelista”, livremente inspirado no inglês *maquiavellian*, visa distanciá-lo do sentido popular, atribuído, irrefletidamente, pelo senso comum, ao “maquiavélico”, toscamente entendido como o exercício do mal pelo mal.

³⁰² A tese de que os dramas históricos de Shakespeare são, na verdade, a tragédia do “Grande Mecanismo da História”, e que *Hamlet* é o paradigma filosófico que nos permite essa compreensão da natureza trágica dos dramas históricos, é defendida pelo polonês Jan Kott, estudioso da tragédia grega antiga e também da tragédia moderna de Shakespeare. Cf. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Ed. Cosac Naify. SP, São Paulo, 2003. p. 49.

³⁰³ Aristóteles. *Poética*, IX (1451b 3 e ss.).

homens, é reflexo da ação e do pensamento humanos, e seus desdobramentos fazem parte do *agon* de que trata a tragédia, são um aspecto dele, essencial à unidade do próprio cosmos.

A interpretação de Bradley da construção da tragédia de Shakespeare afirma um nexo causal entre personagem, ato e catástrofe, ainda que o poeta trabalhe com elementos tais como o acaso, o sobrenatural e os estados alterados de consciência. De modo que se destaca o fato de que a ação humana encontra cada vez mais seu motor em si mesma, na afirmação de sua autonomia. Se isso é verdadeiro, em certo grau, considero contudo questionável até que ponto isso é, única e exclusivamente, atributo da própria poesia dramática de Shakespeare ou fruto das teorias interpretativas lançadas sobre ela. Em Shakespeare, e o próprio Bradley admite isso, revela-se o enorme risco intrínseco ao agir: “Que os homens possam iniciar uma sequência de eventos mas não possam nem calculá-la nem controlá-la, é um fato trágico.”³⁰⁴

O Rei Cláudio, ao tramar com Laertes os artifícios a serem usados no duelo contra Hamlet, jamais poderia prever a morte de sua mulher, a rainha Gertrudes, e a sua própria morte, sobretudo. Quem poderia imaginar que, por obra do acaso, os floretes do duelo seriam trocados, passando a arma propositalmente envenenada (para ser usada por Laertes contra Hamlet) para as mãos do próprio Hamlet? Mas quem poderia imaginar sobretudo que, como em uma dupla (ou múltipla) peripécia, todos acabassem morrendo?

Portanto, se o homem é o agente central da tragédia moderna, em Shakespeare, ela ainda aponta o quanto a ação pode ser maior que o agente, o quanto, em seu perigo, e imprevisibilidade, ela pode excedê-lo. A ambiguidade mais uma vez se afirma como a condição humana: se a ideia de que controlamos nossas ações é ilusória, o agir impulsivamente pode ser fatal.

³⁰⁴ A. C. Bradley. *A Tragédia Shakespeariana*. Op. Cit. p. 11.

4.3.

Subjetividade e ambiguidade no *Hamlet* de Shakespeare

Nenhum espírito generoso detém-se em si mesmo: sempre tende para a frente e vai além de suas forças; tem impulsos que excedem suas realizações; se não avançar e não se apressar e não recuar e não se bater, só estará vivo pela metade; suas diligências não têm termo nem forma; seu alimento é espanto, caçada, ambiguidade. É o que bem demonstrava Apolo, sempre falando a nós de modo duplo, obscuro, oblíquo, não nos saciando mas distraíndo-nos e nos mantendo ocupados. É um movimento irregular, perene, sem modelo e sem alvo.

(Michel de Montaigne. “Da Experiência”)

A principal marca da tragédia de Hamlet parece ser a minuciosa exploração de um campo interior, que, no drama, se evidencia por meio de extensos solilóquios. Com o advento da era moderna, caracterizada pela descoberta da *subjetividade*, esse amplo e complexo campo da interioridade, bem como as suas vicissitudes, pode ser penetrado e perscrutado pela dramaturgia, e isso se deve à emergência de um novo mundo.

Esse me parece ser um aspecto essencial da tragédia moderna: a possibilidade de especulação dramática do campo da subjetividade; a possibilidade de uma *mimesis* de *ethos*, se invertemos a fórmula aristotélica da tragédia antiga. Mas dizer que a tragédia moderna, ao menos a tragédia dos tempos de Shakespeare, tem como “espinha dorsal” a subjetividade é uma afirmação bastante vaga, afinal, são muitas e muito diversas as noções, teorias e formas de compreensão da subjetividade, emergentes nesses novos tempos.

Em Shakespeare, as ressonâncias de Maquiavel e Montaigne constituem matéria suficiente para uma tese. Na verdade, é bastante extensa a literatura sobre o tema e esse me parece constituir o terreno a ser explorado na busca de uma ampliação do campo de pensamento em que está inscrita a tragédia de Hamlet. São muitos os estudos que apontam para os reflexos de um sentido especial de *subjetividade* no *Hamlet* de Shakespeare. Hugh Grady reconhece no poeta um movimento que conduz, de uma fase maquiavelista — que vai de 1595 a 1600 —

e que começa com *Ricardo II*, a uma virada montaigniana, com *Hamlet*.³⁰⁵ O marco significativo representado por *Hamlet* diz respeito justamente à compreensão da subjetividade como algo fluido, oscilante, contrastando fortemente com a rigidez exigida no exercício do papéis sociais ao longo de toda a Idade Média.

Em Montaigne, o “eu” é um constante fluxo e Hamlet carrega, como personagem, esse “complexo e contraditório sentido de *self*.”³⁰⁶ Nosso olhar, em retrospectiva, reconhece um contraste ainda maior porque torna-se inevitável não comparar essa interioridade montaigniana com a compreensão cartesiana da subjetividade, onde o que desponta é uma “ciência do sujeito em sua essência geral”.³⁰⁷ A passagem paradigmática, apontada constantemente como a mais expressiva da constituição mutante do *self* montaigniano, extraída do ensaio intitulado “Do Arrependimento”, é transposta a seguir:

O mundo não é mais que um perene movimento. Nele todas as coisas se movem sem cessar: a terra, os rochedos do Cáucaso, as pirâmides do Egito, e tanto com o movimento geral como com o seu particular. A própria constância não é outra coisa senão um movimento mais lânguido. Não consigo fixar meu objeto.³⁰⁸ Ele vai confuso e cambaleante, com uma embriaguez natural. Tomo-o nesse ponto, como ele é no instante em que dele me ocupo. Não retrato o ser. Retrato a passagem; não a passagem de uma idade para outra ou, como diz o povo, de sete em sete anos, mas de dia para dia, de minuto para minuto. É preciso ajustar minha história ao momento. Daqui a pouco poderei mudar, não apenas de fortuna mas também de intenção.³⁰⁹

O que se vê é que, sob o termo comum, *subjetividade*, ocultam-se formas bastante distintas de compreendê-la, havendo inclusive um contraste muito radical

³⁰⁵ Hugh Grady. *Shakespeare, Machiavelli & Montaigne. Power and Subjectivity from Richard II to Hamlet*. Oxford University Press. New York. 2009. p. 243 a 265.

³⁰⁶ *Id. Ibid.* p. 122, e tb. Nota 42. Ver, ainda, “Conclusão”, p. 243 a 265.

³⁰⁷ Charles Taylor *As Fontes do Self. A Construção da Identidade Moderna*. Ed. Loyola. SP, São Paulo, Brasil. 1997. p. 232 a 240.

³⁰⁸ Montaigne afirma textualmente que tomou a si mesmo como objeto, de modo que a compreensão dessa passagem pode ser interpretada neste sentido. *Cf.*, por exemplo, a ocorrência do mesmo sentido na passagem do ensaio intitulado, “Do exercício”: “É um empreendimento espinhoso, e mais do que parece, seguir uma marcha tão errante como a de nosso espírito; penetrar as profundezas opacas de seus recessos internos; distinguir e fixar tantas aparências miúdas de suas agitações (...). Há vários anos que tenho apenas a mim como alvo de meus pensamentos, que apenas a mim examino e estudo”. *In: Ensaios*, Cap. VI. Vol. II. Ed Martins Fontes. São Paulo. 2001. p. 70.

³⁰⁹ *Cf.* “Do Arrependimento”. *Id. Ibid.* Cap. II. Vol. III. p. 27.

entre as diferentes concepções. A noção tradicional de *subjetividade*, que parece se configurar mais plena e formalmente, para a filosofia, com Descartes, compreende o homem como uma essência estática, imutável, de modo geral identificada à razão ou alma racional, capaz de estabilizar e equilibrar o caráter mutante da vontade. Uma razão que passa a constituir o fundamento inabalável que nos protege da “volubilidade dos eventos do mundo externo”.³¹⁰ Montaigne, por sua vez, não parece conceber sua noção de interioridade na relação que ela mantém com a capacidade de conhecimento ou de modo a legitimar a capacidade do homem em conhecer o mundo objetivamente à sua volta. Ao contrário, ele parece enfatizar a total incerteza e imprecisão em nossa capacidade de conhecer o mundo e a nós mesmos. O autor dos *Essays* expressou o terrível sentimento diante da instabilidade interior com que se deparou ao voltar-se para si mesmo:

Recentemente, ao isolar-me em minha casa, decidido, tanto quanto pudesse, a não me imiscuir em outra coisa que não seja passar em descanso e apartado esse pouco que me resta de vida, parecia-me não poder fazer maior favor a meu espírito do que deixá-lo, em plena ociosidade, entreter a si mesmo, fixar-se e repousar em si; e esperava que doravante ele o pudesse fazer mais facilmente, tendo se tornado, com o tempo, mais ponderado e mais maduro. Porém descubro, “a ociosidade sempre dispersa a mente em todas as direções” [*variam semper dant otia mentem*: Lucano IV, 704], que ao contrário, imitando o cavalo fugidio, ele dá a si mesmo cem vezes mais trabalho do que assumia por outrem; e engendra-me tantas quimeras e monstros fantásticos, uns sobre os outros, sem ordem e sem propósito, que para examinar com vagar sua inépcia e estranheza comecei a registrá-los por escrito, esperando com o tempo fazer que se envergonhe de si mesmo por causa deles.³¹¹

Montaigne está, na interpretação de Charles Taylor, na origem de “outro tipo de individualismo moderno, o da auto-descoberta”.³¹² O curioso na sua postura é a surpreendente aceitação da condição humana e não a simples negação da incerteza por meio de uma concepção unívoca da subjetividade, advinda certamente de alguma espécie de idealismo racional. O pensamento de Montaigne não tem absolutamente nada a ver com a validação ou legitimação do conhecimento objetivo ou científico. E mesmo no que se refere ao auto-conhecimento, ele é sempre e, antes de tudo, o reconhecimento da sua natureza cambiante. Não

³¹⁰ Charles Taylor. *As Fontes do Self*. Op. Cit. p. 232 a 240.

³¹¹ Michel de Montaigne. “Da Ociosidade”, In: *Ensaaios*. Cap. VIII. Vol. I, Op. Cit. p. 45, 46.

³¹² Charles Taylor *As Fontes do Self*. Op. Cit. p. 236, 237.

apenas o mundo revelou-se um lugar de incertezas, mas também o conhecimento que temos ou pensávamos ter dele. Sob a perspectiva de Montaigne, essa oscilação só se completa com a afirmação de que também nós somos inconstantes e marcados pela mutabilidade perene, por uma total incapacidade de permanência, pela não fixidez de nosso ser:

(...) não há nenhuma existência permanente, nem de nosso ser nem do ser dos objetos. E nós, e nosso julgamento, e todas as coisas mortais vão escoando e passando sem cessar. Assim, nada de certo pode ser estabelecido de um para o outro, o julgador e o julgado estando em contínua mutação e movimento. Não temos nenhuma comunicação com o ser, porque toda natureza humana está sempre no meio entre o nascer e o morrer, cedendo de si apenas uma obscura aparência e sombra e uma opinião incerta e frágil. E se, por acaso, fixais vosso pensamento em querer conceber sua essência, será exatamente como quem quisesse agarrar a água: porque quanto mais abraçar e apertar o que por natureza escoar por toda parte, tanto mais perderá o que desejava segurar e empunhar.³¹³

Para Hugo Friedrich, os *Ensaio*s de Montaigne tornam-se a fonte para uma nobre tolerância a todas as formas de ser do *Self*. Em Montaigne, não há algo tal como uma identidade, que possa ser avaliada eticamente. Os homens possuem diferentes e múltiplas individualidades e a existência humana é atualizada no desenvolvimento de cada homem, considerado particular e insubstituível, em sua singularidade.³¹⁴

A afinidade que uma leitura mais atenta dos ensaios de Montaigne apresenta com certas passagens da poética trágica de Shakespeare é evidente, mas é possível afirmar Hamlet como o personagem que mais intensamente e com maior expressividade encarna essa *subjetividade montaigniana*. *Hamlet* nos proporciona algo ainda mais desconcertante do que uma radical incursão ao interior de nós mesmos, ele faz saltar, não uma unidade estática do *Self*, mas toda a ambiguidade, mutabilidade, incerteza e contraditoriedade inerentes ao humano, ao "eximir toda contradição de uma aparente unidade."³¹⁵

A essa altura é possível afirmar que, dentre as importantes tragédias de autoria do poeta inglês, a razão que me fez concentrar em *Hamlet* essa indagação

³¹³ Michel de Montaigne. "Apologia de Raymond Sebond", In: *Ensaio*s, Cap. XII, Vol. II. *Op. Cit.* p. 403.

³¹⁴ Friedrich Hugo. *Montaigne*. Trad. Dawn Eng. University of California Press. Berkeley, Los Angeles, Oxford. 1991. p. 210.

³¹⁵ *Id. Ibid.* p. 209.

dos primeiros tempos da era moderna diz respeito ao fato de consistir na incursão poética originária pela interioridade humana, seus meandros e labirintos. A intensa pulsação interior de *Hamlet* possibilita a abertura para essa dimensão, que, se, na tragédia antiga, de alguma forma se faz presente, não chega a constituir o motor da ação. E esse me parece um traço nítido e diferencial entre os dois mundos e, conseqüentemente, entre as duas formas da poética trágica.

É possível argumentar que, também na tragédia antiga, certos aspectos da interioridade constituem, por vezes, uma parte importante da apresentação mimética, como, por exemplo, na construção da Clitemnestra de Ésquilo. Tendo acalentado em seu interior e, por longos anos, um plano para vingar-se do marido pelo sacrifício de sua filha, Ifigênia — sacrifício esse que possibilitou os ventos favoráveis para a partida da armada grega em direção a Tróia —, a rainha foi capaz de recebê-lo de volta, fazendo-o sentir-se altamente honrado, para, premeditadamente, matá-lo, em seguida. Por meio da construção de uma extensa fala, toda em duplo sentido, cheia de ambiguidades³¹⁶, Ésquilo expõe esse traço humano essencial, constitutivo da própria condição humana, por meio da pulsação interior da mulher de “ânimo viril”³¹⁷. Contudo, esse é apenas um momento da peça: um grande momento, sem dúvida, mas que não produz desdobramentos de maior relevo. O que se vê por meio do caráter da personagem de Clitemnestra é um ardil, uma estratégia cuidadosamente elaborada para executar sua vingança, como um traço objetivo da própria ação total da trama. Ela transparece aqui como guardiã da ordem primordial do *genos*, opondo-se, assim, objetivamente, à ordem política do Estado.

É, contudo, extremamente diverso perceber, ao voltar os olhos para o que move a ação em uma peça como *Hamlet*, que são os intrincados labirintos de sua alma e as contraditórias oscilações de sua consciência, seu pensamento crítico, suas incertezas e especulações, sua radical e humana insegurança, bem como o seu questionamento do mundo à sua volta e os valores que nele vigem, que se anunciam como a matéria vital do mito. Se tanto a tragédia antiga quanto a

³¹⁶ Para uma maior compreensão da ambiguidade na fala de Clitemnestra, no *Agamêmnon*, de Ésquilo, ver o ensaio intitulado “Tensões e ambiguidades na tragédia”, de Jean-Pierre Vernant, *In: Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Vol. I. Livraria Duas Cidades. SP, São Paulo. 1977. p. 17 a 19.

³¹⁷ É com essas palavras que o Sentinela, na abertura da peça, se refere à rainha Clitemnestra, na tradução de Mario da Gama Kury, para o *Agamêmnon*, de Ésquilo (vv. 10-11), *In: Oréstia (Agamêmnon, Coéforas e Eumênides)*. Op. Cit.

moderna tratam da ambiguidade como condição humana, a diferença parece residir no fato de que a tragédia antiga a expõe por meio da objetividade da ação, ao passo que a tragédia moderna a perscruta na interioridade subjetiva do homem. Se soa paradoxal a afirmação de um *mythos* voltado para a interioridade subjetiva do homem, uma vez que, originariamente, não parece haver nenhuma relação entre mito e interioridade, ao contrário, o mito parece designar sempre a máxima exterioridade (*o mundo aberto em que o homem se encontra lançado*), é, contudo, esse o paradoxo do mito trágico moderno, tal como o reconhecemos no *Hamlet*, de Shakespeare; o que ele põe em perspectiva é o aspecto ambíguo da subjetividade como condição humana. E assim é possível afirmar que, de um modo geral, o campo da subjetividade e seus intrincados meandros ganham amplitude suficiente para tornarem-se o móbil, o *leitmotiv* da “mitologia” trágica moderna.

Quando o foco concentra-se sobre a tragédia moderna, indagando-se, mais uma vez, acerca do que é capaz de produzi-la, a simultânea ruptura e retomada dos antigos desponta no horizonte longínquo como uma possível resposta. Se, de um lado, Descartes e Bacon nos mandavam esquecer os livros do passado, de outro, os antigos não deixaram de fornecer elementos de importância vital para os modernos. A tragédia permite reconhecer esse *agon*. Contudo, só diante de uma compreensão mais profunda da emergência da noção de subjetividade também no campo dramático é que é possível começar a responder verdadeiramente essa questão.

O que parece abrir-se com a era moderna é sobretudo a urgência de um saber sobre o *Self*, tanto quanto o conhecimento de todas as coisas. Essa exploração vem, sem dúvida, desde os antigos, fazendo ecoar a máxima de Delfos, “Conhece-te a ti mesmo” (γνῶτι σεαυτόν). Contudo, nos tempos modernos, e, em Montaigne, em especial, a diferença está no fato de que o que se compreende como *Self* reside, não em uma essência, mas em uma particularidade, reconhecidamente mais valiosa, mais complexa e mais vasta. Nas palavras de Hugo Friedrich, em cujo estudo sobre Montaigne muito me apoiei, “quanto mais se percebe a singularidade de seu próprio ser, mais se está aberto para o entendimento da singularidade dos outros seres”³¹⁸ Em sua oscilação constante,

³¹⁸ Friedrich Hugo. *Montaigne. Op. Cit.* p. 210.

Hamlet reflete, em todos os aspectos, não apenas a sua própria mutabilidade, mas também a mutabilidade de todas as coisas, a eterna oscilação do mundo; o eterno “ser ou não ser” de tudo o que há.

Contudo, mesmo diante do reconhecimento de que a tragédia moderna está ancorada na subjetividade como elemento vital na composição de seu mito, considero determinante, para um pensamento menos esquemático dessa poética, evitar o erro de deixá-lo se desenvolver única e exclusivamente em torno da figura do “herói”. Seja no âmbito da tragédia antiga, seja no âmbito da tragédia moderna, o olhar centrado no *sujeito-herói-trágico* não ajuda a compreender o sentido mais profundo, nem do caráter de uma personagem, nem do próprio mundo em que está lançada. Em Shakespeare, assim como na tragédia antiga, um e outro, isto é, personagem e mundo, só podem se apresentar no contraste ou *agon* que travam entre si. Sinal dessa má compreensão é a afirmação generalizada de que o herói é derrotado ao final. Teria sido Édipo derrotado? É difícil sustentar uma afirmação como essa sob o amplo olhar do mito em que está inserido. E Hamlet? Talvez seja necessário pensar um pouco mais cuidadosamente sobre essa questão. Não me parece ser esse o sentido da ação total nos mitos trágicos.

O mundo aberto pelo mito de Hamlet é descrito por meio da expressão poética capaz de sintetizar o advento do tempo trágico: *The time is out of joint*.³¹⁹ O tempo que faz irromper a tragédia é um tempo em que o mundo se desarticula para fora de seu eixo. No contexto da peça, é em meio a um estado generalizado de suspeitas, incertezas e desconfianças, desamparado de qualquer divindade — não há mais *Erínias* ou qualquer conexão com uma força cósmica para vingar os crimes consanguíneos —, na dúvida entre *o ser ou não ser* de uma existência, em si mesma, oscilante, que Hamlet pronuncia essas palavras, logo após a aparição do espectro de seu pai. Sua presença evanescente levanta a suspeita de que qualquer segurança ancorada na tradição e em antigos fundamentos ruiu. E o próprio príncipe Hamlet, mais tarde, antevendo seu futuro na caveira de Yorick — esse símbolo barroco da efemeridade da nossa existência — perece, sem qualquer

³¹⁹ *The time is out of Joint* é a fórmula poética que o autor usa para encerrar a Cena V do Ato I, de *Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. O contexto é a aparição do espectro do pai de Hamlet, no terraço do Castelo de Elsinore, para revelar seu próprio assassinato pelas mãos do tio do jovem Hamlet, o rei Claudio. Após o duplo choque provocado pela aparição e pela terrível notícia transmitida, Hamlet pronuncia essas palavras: “*The time is out of joint! O cursed spite that ever I was born to set it right!*”.

intervenção de uma ordem divina, deixando para o futuro apenas a narrativa, que Horácio, o único amigo fiel, poderá compor, enquanto ele mesmo viver: “o resto é silêncio”.

Pode-se dizer ainda que o recurso do teatro dentro do teatro abre perspectivas para que se possa pensar a vida como equiparada ao jogo teatral e à sua dinâmica plástica de mascaradas e trocas de papéis. Em termos modernos, o teatro, dessacralizado, não comporta mais a presença dos deuses, tão vital para o teatro antigo; seu caráter, de orientação humanista, amplia progressivamente a reflexão da consciência acerca de si mesma. O contraste com o teatro da antiguidade reside sobretudo no fato de que, assumindo, cada vez mais, a função especular de crítica do indivíduo e da sociedade de seu tempo, em meio aos últimos ecos de um mundo que se estilhaça, o teatro moderno não necessita mais, nem mesmo, de sua entidade originária: o Coro trágico. Nas palavras de Hegel, que com tanta precisão sublinham o traço diferencial entre a tragédia antiga e a moderna:

Tal como o teatro tem uma base material, a cena e as suas decorações, o coro é de certo modo a cena espiritual do teatro antigo, e podemos-lo comparar ao templo da arquitetura clássica que abriga as estátuas dos deuses representando estas os heróis que atuam em cena. Nós, pelo contrário, colocamos as estátuas ao ar livre; a tragédia moderna, aliás, não necessita de nenhum fundo deste gênero; as ações que representa desenrolam-se não num terreno substancial e concreto, mas num terreno formado pela vontade e caráter individuais, assim como pelas conjecturas acidentais dos acontecimentos e das circunstâncias.³²⁰

Em Montaigne, o indivíduo emerge, em seu caráter singular, único, como em um espetáculo, impossível de ser reproduzido porque será sempre diferente. Montaigne é um “criador da busca da originalidade de cada pessoa”.³²¹ Comparando o sentido de subjetividade em Montaigne e Descartes, o que há é, segundo Taylor, uma antítese: “ambas nos voltam de certa forma para o interior e procuram ordenar a alma de algum modo; mas essa semelhança é o que torna o conflito entre elas particularmente agudo.”³²² A distinção se afirma, para Charles Taylor, sobretudo porque a busca cartesiana é de ordem científica, é uma busca pelo conhecimento em termos universais (de tipo claro e distinto), tornando-se a

³²⁰ G. W. F. Hegel. *Curso de Estética. O Sistema das Artes*. Ed. Martins Fontes. Op. Cit. p. 605.

³²¹ Charles Taylor. *As Fontes do Self*. Op. Cit. p. 237.

³²² *Id. Ibid.*

base do controle instrumental. A aspiração montaigniana, por sua vez, visa libertar nossa auto-compreensão do “peso monumental das interpretações universais”, fazendo saltar a originalidade e a singularidade de cada um. Não está em seu campo de interesse encontrar uma “ordem intelectual segundo a qual as coisas em geral possam ser examinadas, mas os modos de expressão que permitam que o particular não seja desprezado.”³²³

Em grande afinidade com a busca do "eu" montaigniana, Hugh Grady afirma que “a subjetividade de Hamlet é pressuposta pela lógica da peça como um agente crucial de resistência à razão instrumental”.³²⁴ O conceito de "razão instrumental" foi mais amplamente desenvolvido pelos filósofos da Escola de Frankfurt, Theodor W. Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973), em sua obra, *Dialética do Esclarecimento*³²⁵, embora a noção já tivesse sido pensada anteriormente pelo sociólogo e economista político alemão Max Weber (1864-1920). É com esse conceito que Hugh Grady está relacionando a crítica de *Hamlet*. Ao designar o processo ou a trajetória da razão — que constitui, no fundo, a passagem do mundo antigo para o mundo moderno — o conceito refere-se sobretudo à mudança de atitude do homem frente ao mundo, que o conduz, de uma posição originariamente de submissão à natureza ao desenvolvimento de uma espécie de razão (a que se chamou "razão instrumental") que faz dele o "senhor da natureza", capaz de manipular e interferir em seus processos. Uma espécie de razão que visa os fins e afirma a extensão, jamais pensada antes, do poder de ação do homem sobre a realidade. A racionalidade instrumental, produzindo como conhecimento os próprios meios de dominação, tem como consequência mais óbvia a apropriação técnica da natureza e a transformação em objeto de conhecimento de tudo o que antes era "encantamento", mito, mistério, enigma. É a forma instrumental da razão que permite o desenvolvimento dos meios de dominação da realidade, mas tudo isso é pautado pelos anseios e objetivos do homem. A natureza passa, portanto, por meio da razão instrumental, a servir ao homem. É claro que, sendo o conceito posterior aos tempos de Shakespeare, a

³²³ *Id. Ibid.*

³²⁴ Para o uso do conceito em Hugh Grady, *Cf. Shakespeare, Machiavelli & Montaigne. Op. Cit.* p. 253.

³²⁵ *Cf. Theodor W. Adorno e Max Horkheimer. Dialética do Esclarecimento.* Ed. Jorge Zahar. Rio de Janeiro, 1985.

análise de Grady se faz em retrospectiva, revelando, portanto, a atualidade de uma obra como *Hamlet* e como ela pode ser compreendida por nós, hoje.

A ação de Hamlet, no sentido maquiavelista, ou seja, diretamente relacionada aos fins de manutenção do poder, por meio do exercício do papel social e político que deve cumprir e que dele se espera, nas circunstâncias determinadas em que se encontra — vingar a morte de seu pai, honrar o antigo rei do país e proteger sua natural sucessão ao trono, por meio do assassinato do próprio tio — “se dissipa sem explicação”³²⁶. Todas as ações “paralelas” de Hamlet até o assassinato do rei, que se realizará somente no último momento, vigoram no sentido de resistência contra esse “algo de podre” em que se encontra o mundo aberto por esse mito. A compreensão atual de Grady sobre o mito de Hamlet reconhece nele a luta contra o processo que visa tornar o próprio homem objeto de uma engrenagem, no caso, política. As ações de Hamlet, conforme assinala A. C. Bradley, não são poucas e o próprio Bradley adverte contra a consideração da tragédia de Hamlet como mero *pathos*.³²⁷

Lembro ainda que, logo no começo da peça, após o choque da visão do espectro de seu pai e da revelação nefasta de seu assassinato pelas mãos de seu tio Cláudio, Hamlet afirma, junto aos companheiros, Horácio e Marcelo, sua ação, tendo como motor o amor e a fidelidade:

(...) tudo que puder fazer um homem pobre como Hamlet, para mostrar-vos seu amor e sua fidelidade, sendo vontade de Deus, será feito.³²⁸

Mas o interessante é que essas ações são inesperadas, surpreendentes, enquanto o assassinato, isto é, a ação mais esperada, o “ato heróico” propriamente dito, só se realizará no último momento, e também de modo impensado, imprevisto, casual, implicando, como forma extrema da peripécia trágica, a morte do próprio “herói”. Se era corrente entre os cétricos que o opositor deveria ser

³²⁶ Hugh Grady. *Shakespeare, Machiavelli & Montaigne. Op. Cit.* p. 253.

³²⁷ "Essa visão, portanto, [a visão de um Hamlet sentimental e incapaz de agir] ou qualquer outra que se aproxime dela, é flagrantemente injusta para com Hamlet e converte a tragédia em mero *pathos*." Cf. A. C. Bradley. *A Tragédia Shakespeariana. Op. Cit.* p. 76.

³²⁸ William Shakespeare. *Hamlet, Príncipe da Dinamarca. Ato I, Cena V. In: Obras Completas Op. Cit.* Vol. I.

vencido por meio do uso de suas próprias armas, o golpe do acaso, que fez Hamlet trocar de armas com Laertes, realiza teatralmente essa metáfora.

Hamlet resiste, na interpretação de Grady, a assumir uma subjetividade burguesa e alienada com relação ao estado de corrupção do mundo em que vive.³²⁹ E o interessante aqui é que, mesmo podendo ser identificada como centrada no *ethos*, a tragédia de Shakespeare não visa meramente expor as qualidades ou vícios de caráter de seus personagens. O que se vê é a própria subjetividade em conflito, lutando para não se tornar objeto das engrenagens sociais e políticas, tal como ocorreu com Ofélia, com Polônio, com a rainha e certamente com o próprio Cláudio.

De modo que assumir a tese de Grady sobre a “resistência” como o motor da ação de Hamlet abre a possibilidade de interpretação da enunciação logo a seguir à fórmula do tempo trágico (*The time is out of joint – O cursed spite, That ever I was born to set it right!*; “O mundo está fora dos eixos, Oh! maldita sorte!... Por que nasci para colocá-lo em ordem!”), como justamente o questionar dessa “necessidade” ou “obrigação” de assumir socialmente um determinado papel. Hamlet, ao invés de se deixar compelir de forma autômata, tomando para si a obrigação da vingança como a única forma de honrar seu pai, pode muito bem estar se questionando, admirado, acerca do por que deveria assumir esse papel para o qual seria necessário mais um assassinato, contribuindo com isso para a expansão da podridão do tecido político e social à sua volta. Hugh Grady afirma ainda:

Em nenhum outro lugar da obra de Shakespeare, e talvez da literatura mundial, a ideia de caráter é apresentada de modo não-essencialista, por meio de uma visão anti-substantiva da personalidade, sustentada com tantos detalhes e em busca de seus paradoxos, como em *Hamlet*.³³⁰

E, por fim, conclui que, em *Hamlet*:

³²⁹ Hugh Grady. *Shakespeare, Machiavelli & Montaigne. Op. Cit.* p. 252.

³³⁰ *Id. Ibid.* p. 257.

(...) o luto se faz pela perda de um mundo pleno de sentido, que não constitui um problema, um mundo de ideais ingênuos (...), o luto se faz pela perda de uma velha forma de percepção do mundo e definição do *Self*.³³¹

E essa velha forma é certamente aquela em que os papéis sociais estão todos definidos *a priori*. Ao que parece, é esboçada com Grady uma leitura bastante inovadora e que permite reconhecer em *Hamlet* uma contestação justamente do automatismo social e político de seu tempo. Da mesma maneira, permite reconhecer o *agon* próprio aos primórdios da era moderna e como ele ressoou na tragédia, por meio de quais forças em conflito um mundo em decadência e desordem (um mundo que se desarticulou de seu eixo) precisou ceder lugar a outro, emergente.

É possível compreender *Hamlet* como a *tragédia da subjetividade* porque está inserida em um mundo onde os homens agem como autômatos, ficando a oscilação natural da subjetividade mutilada por atos de violência e coerção, e onde a exigência imposta por determinados papéis sociais não custa menos que o cerceamento das múltiplas e inesgotáveis possibilidades do homem. Contudo, a força universalizante do mito o estende, certamente, também aos nossos tempos. Em tempos contemporâneos, a fixidez da subjetividade cartesiana já não vigora mais e, talvez por isso mesmo, sejamos capazes de ouvir com maior proximidade ainda essa oscilação e ambiguidade da subjetividade shakespeariana em sua afinidade com o pensamento de Montaigne.

³³¹ *Id. Ibid.* p. 261.

4.4. Subjetividade e Loucura na Tragédia

(...) Que é a vida? Um frenesí. Que é a vida?
Uma ilusão, uma sombra, uma ficção; o maior
bem é tristonho, porque toda a vida é sonho e os
sonhos, sonhos são.

(*A Vida é Sonho*. Pedro Calderón de La Barca)

A compreensão filosófica de que a abertura do campo da subjetividade para o drama constitui o traço por excelência de descontinuidade entre as formas antiga e moderna da tragédia pode ser acentuada a partir de uma reflexão acerca da manifestação da loucura na tragédia.

Quando, nas *Coéforas*, de Ésquilo, Orestes comete o matricídio, uma experiência de horror do mundo se abre para ele³³², por meio daquilo que os gregos antigos nomeavam *diakosmesis* (διακόσμησις)³³³: uma ordenação divina capaz de atuar temporariamente sobre a ordem natural do cosmos — porque os gregos antigos podiam conviver naturalmente com diferentes e sucessivas ordenações do cosmos, de acordo com as múltiplas divindades que sobre ele exerciam sua força, em meio à dinâmica incessante da circularidade da *physis*, nos lembra Eudoro de Sousa, em seu estudo introdutório à *Poética* de Aristóteles.³³⁴ Eis aí uma das diferenças cruciais entre um mundo panteísta e um mundo monoteísta. O pensador português resgata ainda um fragmento de Crisipo, filósofo estoíco do século III a.C., onde a definição de cosmos é imprescindível

³³² Na fala de Orestes, ouvimos: “Á! Á! Estas mulheres horrendas como Górgones, vestidas de negro, com as tranças de crebras serpentes, eu não ficaria.” Ao que o Coro das criadas responde: “Que visões te perturbam, filho do pai? Calma! Não temas, grande vencedor.” Na réplica de Orestes às mulheres do Coro, é possível perceber a natureza dessa *diakosmese*: “Não são visões destas minhas dores, eis claro cadelas raivosas da mãe.” E, mais adiante, dirigindo-se a Apolo: “Soberano Apolo, elas são muitas e dos olhos gotejam sangue hediondo”. Cf. Ésquilo. *Coéforas* (vv. 1048-1058), In: *Orestéia*. Trad. Jaa Torrano. *Op. Cit.*

³³³ O termo grego deriva do verbo διακοσμέω [*diakosmeo*]; “pôr em ordem uma tropa”, um cortejo, literalmente separando uns dos outros; “dispor”, “organizar”. Daí, *diakosmesis*, como ordenação ou arranjo do Universo. Cf. Anatole Bailly, *Le Grand Bailly. Dictionnaire Grec-Français*. *Op. Cit.*

³³⁴ Conforme sintetiza Eudoro de Sousa, qualquer um dos múltiplos deuses gregos pode ser o agente de uma *diakosmesis* e, enquanto é celebrado, subordina o cosmos à sua ordenação. Cf. Eudoro de Sousa. “A Essência da Tragédia”. Cap. III. In: “Introdução” à *Poética* de Aristóteles. Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. *Op. Cit.* p. 85.

para que se possa compreender o sentido da *diakosmesis*. Em Eudoro de Sousa, o contraste entre antigos e modernos é acentuado da forma que se segue:

para nós, modernos, que acolhemos e recolhemos a tradição cristã, só existe um Universo, criatura de um só Deus, Criador do céu e da terra e de todas as coisas visíveis e invisíveis. Mas, para os Gregos, tantos “Universos” havia, quantos os deuses em que acreditavam, como agentes e representantes de uma ou outra *ordem universal*, física, humana e divina. Eis o que significa, segundo Crisipo, a palavra no contexto de um fragmento preservado por Estobeu: “O *Kosmos* é o sistema do céu e da terra e de todos os entes por eles [céu e terra] gerados; também é o sistema dos deuses e dos homens e de todos os seres por eles [deuses e homens] criados. De outro modo, pode dizer-se que o *Kosmos* é a divindade, por virtude da qual, a διακόσμησις tem princípio e fim”.³³⁵

O que se passa com Orestes está no mundo, advém do mundo. O que ele vê é algo fora de si mesmo: as Erínias, divindades cujo nome era impronunciável, que perseguem o assassino em busca de vingança pelo crime cometido e, sobretudo, por sua natureza consanguínea — o que torna um crime de homicídio ainda mais grave, de acordo com a antiga lei do *genos*. Ninguém mais vê o que Orestes vê, mas todos podem pressentir o que essa invisibilidade oculta: uma exigência cósmica de reparação da ordem.

Também o *Ájax*, de Sófocles, pode ser destacado como um eloquente exemplo da “loucura” na tragédia antiga. Nesta obra, o herói é chamado ó μανείς³³⁶ ou “o furioso”, termo relacionado a μάνη, μάνης e regularmente traduzido por “loucura”; do verbo μάλνομαι, μάλνω, usado para designar desde o ato de “enfurecer-se” ou tornar-se “louco”, “furioso”, por questões de guerra, como também para designar um “caráter violento”. É por força e ação de Palas Atena³³⁷ que Ájax passa a ver, em um bando de animais, os Atridas e outros heróis da guerra contra Tróia, sendo levado, nesse delírio da visão, a matá-los, na

³³⁵ Estobeu. *Ecl.* I, 184. *Apud.* Eudoro de Sousa. *Ibid.*

³³⁶ Sófocles. *Ájax* (v. 726).

³³⁷ É digno de nota o fato de ter sido a deusa Palas Atena a infundir o delírio no herói grego, Ájax; essa deusa de estranha origem, nascida da cabeça de Zeus. Nas palavras de Eudoro de Sousa: “Quão impressionante não teria parecido aos Gregos, o trânsito da ordem primeira à ordem segunda, para que imaginassem o singularíssimo nascimento de Atena, do cérebro de Zeus!... Porque, na ordem olímpica, e, considerando a definição platônica dos deuses olímpicos como deuses da Cidade, a Terra já não podia ser tão-só aquela omniparturiante do Universo, a mãe dos deuses e dos homens, mas também a *Polis* e todas as instituições políticas.” *Cf.* Eudoro de Sousa. “As Núpcias do Céu e da Terra” *In: Origem da Poesia e da Mitologia e outros ensaios dispersos. Op. Cit.* p. 63. Lembrando que a ordem primeira é a ordem da natureza, da linhagem de Gaia, que, a partir da ascensão de Zeus, deve se submeter à ordem segunda, a ordem olímpica e política da *polis*.

certeza de que matava os heróis Aqueus. Ao recuperar a razão, obrigado a reconhecer em seu próprio feito a carnificina dos animais, Ajax, não suportando o que vê, lança-se de encontro à sua espada, pondo fim à própria vida. Nas palavras da deusa, Palas Atená:

Fui eu quem lho desviou desse prazer feroz, pondo-lhe sobre os olhos molestas fantasias. Depois, fi-lo voltar-se contra as bestas pilhadas ao inimigo, que estavam sob a guarda dos pastores, ainda misturadas e por distribuir. Investiu, então, contra as reses cornudas, entre as quais fez grande carnificina, trucidando por um lado e por outro; e ora lhe parecia que se apoderava dos dois Atridas e que os matava com a própria mão, ora julgava que se atirava sobre outro dos comandantes. Ao homem que assim andava trucidando em redor, fui eu quem lhe excitou a furiosa loucura e o enredou em laços de morte (...).³³⁸

É interessante lembrar também, no que se refere à tragédia, o delírio báquico de Agave, mãe de Penteu. Nas *Bacantes*, de Eurípides, em pleno transe dionisíaco, a mãe do rei de Tebas é levada a confundir seu filho com um filhote de leão e, ao matá-lo, fixando-lhe a cabeça em um cetro, adentra a cidade, “vitoriosa”, até que, desfeita a dionisíaca *diakosmesis*, que a mantinha no transe, ela se dá conta de que matou o próprio filho. Nas palavras de Cadmo: “Loucura; a *polis* toda dionisou-se.”³³⁹ Foi justamente por não cultuar o deus dos delírios e transes báquicos, Dioniso, que a cidade de Tebas se viu sob a ação da sua *diakosmesis* e de sua força desmedida.

O verbo relacionado à denominação de *mania*, para as chamadas “loucuras”, pode ser empregado tanto como referência aos “transportes báquicos” (μαινόμενος Διόνυσος), quanto para designar o “furor profético” ou os “sentimentos de paixão”, como “ter o coração no peito agitado por sentimentos violentos”, “ser transportado pela loucura”, “pela audácia”, “ser transtornado pela dor” e, ainda, “pelo vinho”.³⁴⁰ Na *Antígona*, de Sófocles, por exemplo, ouvimos o Coro dirigir-se a Creonte por meio das palavras Θυίαισιν, αἶ σε μαινόμεναι πάννυχτοι χορεύουσι, cuja tradução aponta as Tíades, ménades noturnas, em “dança

³³⁸ Cf. Sófocles. *Ájax* (vv. 51-60). Trad. Padre E. Dias Palmeira. Ed. Livraria Sá da Costa. Lisboa, Portugal. 1973.

³³⁹ Eurípides. *Bacantes* (v. 1295). Trad. Trajano Vieira. Ed. Perspectiva. São Paulo. 2003. No grego: ἐμάνητε, πᾶσά τ' ἐξεβακχεύθη πόλις.

³⁴⁰ Cf. Anatole Bailly. *Le Grand Bailly. Dictionnaire Grec-Français. Op. Cit.*

túrbida”.³⁴¹ Na visão de E. R. Dodds, esse tipo de manifestação parece ligado à inspiração dionisiaca, cuja função social era “catártica”, no sentido psicológico, pois visava purgar o indivíduo de impulsos irracionais.³⁴²

De modo que, o que a tragédia grega da antiguidade apresenta como “loucura” é na verdade algo múltiplo: trata-se de diferentes formas de desvio da lucidez, por meio do delírio e de estados alterados, em que se davam os transe, os festejos e os rituais. Não há uma razão pura ou depurada, à qual se opõe, igualmente, uma loucura pura e absoluta, como se verá emergir, mais tarde, com o espírito racionalista, que começa a ganhar força a partir da segunda metade do século XVII. Ao contrário, muitas vezes, é por meio de um ritual aparentemente “irracional” que a tragédia antiga reconduz o indivíduo à razão.

Recuando a Homero, parece seguro afirmar, de acordo com Dodds, a origem divina das doenças mentais.³⁴³ O clássico exemplo do momento em que o ciclope Polifemo, atacado por Odisseu, grita que “Ninguém quer matar-me (...)”, encontra na resposta dos outros ciclopes a afirmação de que “(...) meio não há de evitar as doenças que Zeus nos envia.”³⁴⁴ Na *Odisséia*, ressalta Dodds, Homero faz as suas personagens falarem por meio de uma linguagem que conduz à conclusão de que a crença na origem divina da doença mental era corrente naqueles tempos.³⁴⁵ No Canto XX, a visão simbólica do adivinho Teoclímeno pertence à mesma categoria das visões de Cassandra, no *Agamêmnon*, de Ésquilo, inspirados, ambos, por Apolo. Chamado de “doido” (ἄφραίνει), por Eurímaco, um dos pretendentes que dele escarnece, Teoclímeno prevê a desgraça iminente: “(...) vejo a desgraça aproximar-se de vós, sem que possa nenhum evitá-la dos pretendentes que se acham na casa do divo Odisseu.”³⁴⁶

³⁴¹ Cf. Sófocles. *Antígone* (vv. 1151-1152). Trad. Trajano Vieira. *Op. Cit.*

³⁴² E. R. Dodds. “As Bênçãos da Loucura”, In: *Os gregos e o irracional*. Ed. Gradiva. Lisboa, Portugal. 1988. p. 88.

³⁴³ *Id. Ibid.* p. 79.

³⁴⁴ Cf. Homero. *Odisséia*, IX (v. 411). Trad. Carlos Alberto Nunes. Ediouro. Rio de Janeiro. 2000.

³⁴⁵ E. R. Dodds. “As Bênçãos da Loucura”, In: *Os gregos e o irracional*. *Op. Cit.* p. 78, 79.

³⁴⁶ Cf. Homero. *Odisséia*, XX (vv. 367-369). Trad. Carlos Alberto Nunes. *Op. Cit.*

Também ocorre, em Homero, o termo *ate* (ἄτη), para designar a experiência de “tentação” ou “loucura”³⁴⁷, cujo exemplo paradigmático é o desentendimento entre Agamêmnon e Aquiles, logo no começo da *Iliada*. O chefe da armada grega Agamêmnon, tomado por uma *ate*, que ele só reconhece, muito posteriormente, como lhe tendo sido enviada pelos deuses, resolve compensar-se pela perda de sua amante, Criseida, tomando para si a amante de Aquiles, Briseida. Ao recuperar o “bom senso”, ouvimos as seguintes palavras do herói:

Quero justificar-me ante o Peleide. E vós,
Aqueus compreendei bem, pesai minhas palavras.
Muitas vezes os Dânaos fizeram-me amargas
censuras, reprovando-me. Não sou culpado,
mas Zeus, a Moira e a negronoctâmbula Erínia;
na ágora, eles cegaram-me o siso, funestos,
no dia em que tomei o prêmio do aquileu.
Mas que fazer? Perpassa um nume e perfaz tudo:
Ate, a filha maior do pai Zeus, atroz, multi-
enganosa. Pés lépidos, não pisa a terra;
anda sobre a cabeça dos homens e ao cabo
os arruína; um depois do outro, ela os burla e enreda.
O próprio Zeus, como se diz, o mais potente
entre os deuses e os homens, ela já iludiu.³⁴⁸

Pode-se apontar ainda o termo ἐνθουσιασμός (*enthousiasmos*), usado para designar experiências em que o deus entrava dentro da sacerdotisa — como, por exemplo, a Pítia, dita *entheos* —, usando-lhe os órgãos vocais, para enviar sua mensagem divina. E até a época de Plutarco (46 a 126 d.C.), a experiência do transe ainda era genuína e podia ser testemunhada, sendo a mudança de voz um traço comum dessa experiência do “entusiasmo”.³⁴⁹

Iremos testemunhar, com o tempo, algumas cisões marcantes no que diz respeito à compreensão da loucura como manifestação divina. Para Dodds, na época clássica é desencadeada uma atitude diversa perante a loucura, e o que ocorre é uma limitação, por parte dos intelectuais, da gama das formas de loucura consideradas divinas, de modo a reduzi-las a somente alguns tipos específicos. De acordo com o historiador irlandês, ainda que, em Atenas, as pessoas mentalmente

³⁴⁷ Para um maior desenvolvimento da questão da *ate* e da irracionalidade entre os gregos, ver E. R. Dodds, *Os gregos e o irracional. Op. Cit.*

³⁴⁸ Homero. *Iliada*, XIX, (vv. 83-96). Trad. Haroldo de Campos. *Op. Cit.* Vol. II.

³⁴⁹ E. R. Dodds. “As Bênçãos da Loucura”, *In: Os gregos e o irracional. Op. Cit.* p. 84, 85.

afetadas fossem, por um lado, evitadas, por serem consideradas sujeitas a uma maldição divina e com quem o contato era perigoso, a ambiguidade está no fato de que, por outro lado, elas eram respeitadas com uma espécie de temor pelo fato de estarem em contato com o divino, possuindo poderes que a maior parte dos homens comuns não possuíam. Mas o que se afirma sobretudo é que os limites que distinguem a loucura divina, profética, inspirada pelos deuses, da loucura como demência vulgar, são bastante difíceis de serem traçados. O que se percebe é que o espectro semântico do verbo e a diversidade de termos aos quais ele se associa alcançam tal abrangência, que, ao que tudo indica, não apenas o que se pode reconhecer como “razão”, no sentido de lucidez, é algo bastante amplo, na medida em que o próprio delírio permite expandir a visão e a compreensão, mas também o jogo entre razão e desrazão parece bem mais complexo e dinâmico do que o que nos é permitido vislumbrar quando projetamos anacronicamente sobre os antigos a nossa noção excludente de loucura.

Assim, mesmo considerando-se a transformação que se dá, já na antiguidade clássica, no sentido de diferenciar as manifestações divinas da loucura daquelas compreendidas como males humanos, é possível afirmar que, entre os antigos trágicos, a “loucura” mais servia como um “estado transitório”, que acabava por favorecer o lúcido reconhecimento da realidade, e estava indiscutivelmente associada à ação divina sobre os mortais.

Contudo, em Heródoto algo diverso se passa e a loucura é questionada em sua origem divina. O que se percebe no *logos* originário da história é uma crítica da loucura, uma discriminação de determinadas ações cuja natureza tornaria impossível a sua associação a uma manifestação de ordem divina. A loucura de Cambises, por exemplo, o tirano da Pérsia, filho de Ciro, é designada pelo historiador por meio da expressão ἀδίκημα ἐμάνε³⁵⁰. Nessa passagem, o verbo aparece somado ao termo ἀδίκημα, que significa “injustiça”, levando a crer que as injustiças cometidas por Cambises foram compreendidas como tendo sido produzidas por uma espécie de furor ou acesso de loucura. Mas o fato de

³⁵⁰ Herodotus. *The Histories*, III, XXX. Vol. 1. Parallel English/Greek. Translated by G. C. Macaulay. Col. *Forgotten Books*. USA. 2010.: “(...) but Cambyzes, as the Egyptians say, immediately after this evil deed became absolutely mad (...)”.

Cp. no português: “O soberano, ao que dizem os egípcios, não tardou a sofrer a punição desse crime [o crime de ter mandado chicotear os egípcios que celebravam o boi Apis, após ter golpeado, no ventre, o próprio animal, pondo fim aos festejos]: enlouqueceu — ele que até então demonstrara possuir espírito lúcido e atilado.” Trad. J. Brito Broca. Ediouro Publicações. São Paulo. 2001.

Cambises desrespeitar as tradições, a forma como ele escarnece da religiosidade e dos rituais egípcios, não pode mais conduzir a uma compreensão da loucura como algo que advém dos deuses. O que permite perceber que, nem mesmo o “louco”, no sentido divino da loucura, escarnece do sagrado, já que a loucura, movida pela força dos deuses, jamais poderia conduzir o homem na direção contrária ao que é divino. O ato de escarnecer do divino não pode ser portanto algo produzido por uma loucura divina; tal forma de loucura só poderia advir do próprio homem e a expressão ἐμάνη μεγάλως aparece traduzida *tout court* por “louco”³⁵¹. Aqui, o que se vê é a origem da história, onde as ações dos homens são tratadas, não em sua forma épica ou trágica, mas em sua efetividade. A loucura se configura portanto em um novo quadro, no qual uma nova percepção torna-se capaz de distinguir, do insuflar dos deuses, uma manifestação da loucura puramente humana, seja por razões congênitas, seja pela ingestão de vinho puro ou outras razões que não as divinas: “Estou convencido de que Cambises estava louco, pois, se assim não fora, jamais ousaria escarnecer da religião e das leis.”³⁵²

Essa mudança nos permite, mais uma vez, compreender distinções fundamentais entre tragédia e história. Na tragédia, ainda que o desfecho conduzisse, muitas vezes, o herói à morte, também podia levá-lo à reconciliação com a realidade, como se dá no caso de Orestes, em Ésquilo. O essencial na tragédia é que o próprio desenrolar do mito trágico exige o restabelecimento da ordem geral do cosmos e, dessa forma, a loucura sempre conduz à lucidez, mesmo que em face do horror. Se história e tragédia são, ambas, *mimeseis* de *praxis*, conforme sintetiza Aristóteles, na *Poética*, a história constitui uma espécie de narrativa que visa contudo a objetividade das ações, os efeitos que produzem, ao passo que a poética trágica procura captar a universalidade da ação humana, situando-a sempre a meio caminho, em pleno *agon* entre a tradição arcaica e as novas configurações políticas da *polis*.

Endossada a interpretação de Dodds, é possível afirmar que a compreensão mais arcaica da loucura estaria sempre a relacioná-la à ação divina, ao passo que concepções posteriores, tais como a do pré-socrático Empédocles, por exemplo, passaram a distinguir as formas de loucura atribuídas a uma indisposição corporal

³⁵¹ Herodotus. *The Histories*, III, XXXVIII. Vol. 1. *Op. Cit.*

³⁵² *Id. Ibid.* Ediouro Publicações. *Op. Cit.*

daquelas consideradas como intervenção divina.³⁵³ A tragédia conserva, nesse sentido, a atitude arcaica para com a loucura, tratando-a claramente como uma intervenção divina sobre o homem. Contudo, se o homem trágico reconhece no delírio a força divina, ele é, simultaneamente, aquele que assume integralmente a responsabilidade por suas ações.

Platão vai estabelecer, posteriormente, de maneira mais explícita, uma distinção das diversas formas de loucura, partindo de uma diferenciação entre aquelas consideradas de origem divina e as de ordem humana e, conseqüentemente, consideradas como doença. Mas o mais significativo, ao menos no Platão do *Fedro*, bastante distinto do que se pode entrever, brevemente, na *República*, é que a loucura divina é vista como origem dos maiores bens (νὺν δὲ τὰ μέγιστα τῶν ἀγαθῶν ἡμῖν γίνεται διὰ μανίας, θεῖα μὲντοι δόσει διδομένης.)³⁵⁴. Platão menciona as múltiplas formas de “loucura” (*mania*), separando, primeiramente, um gênero inspirado pela loucura profética³⁵⁵ e que envolve toda a arte mântica da adivinhação e decifração do futuro, mostrando-se, para o filósofo, como a mais bela das artes.³⁵⁶ Um segundo gênero de delírio divino ou de “loucura” conduz às formas mais extremas da *mania*, por meio da chamada “loucura báquica”, que preside os mistérios e rituais catárticos. Uma terceira forma de “loucura” ou *mania* provém das Musas³⁵⁷ e inspira a palavra poética, a palavra capaz de celebrar deuses e homens por meio da narrativa das origens. Para os antigos, uma das formas mais características de possessão e inspiração divina. Na *Odisséia*, de Homero, esta arte é mencionada como tendo sido concedida ao aedo Demódoco pela Musa, que, privando-o da visão, lhe inspirou o doce canto.³⁵⁸ A mesma arte é afirmada, em Hesíodo, logo no começo

³⁵³ E. R. Dodds. “As Bênçãos da Loucura”, In: *Os gregos e o irracional. Op. Cit.* p. 77.

³⁵⁴ Platon. *Phédre*. (244a), no grego, extraído do estabelecimento de Claudio Moreschini e traduzido para o francês por Paul Vicaire. Ed. Les Belles Lettres. Paris, France, 1994: *Or les plus grands de nos biens nous viennent d'un délire, qui est assurément un don de la divinité.*

³⁵⁵ *Id. Ibid.* (244b).

³⁵⁶ *Id. Ibid.* (244b-c).

³⁵⁷ *Id. Ibid.* (245a).

³⁵⁸ Homero. *Odisséia*, VIII, (vv. 63-65).

de sua *Teogonia*, como aquela por meio da qual as Musas lhe ensinaram o belo canto.³⁵⁹

Mas, em Platão, é, sobretudo, um quarto tipo de “loucura”³⁶⁰ que constitui a forma suprema de inspiração: a reminiscência ou a capacidade de recordar o que outrora a alma imortal contemplou e que faz com que a inteligência do filósofo seja provida de asas, uma vez que, afastando-se dos interesses humanos, ele se mantém envolvido com aquilo a que um deus deve sua divindade. Para Platão, essa é a melhor forma de possessão divina³⁶¹, e isso por uma razão bastante clara: o que o filósofo pretende ao tratar a temática da “loucura” é, acima de tudo, destacar, das diversas formas de *mania*, a especificidade da inspiração filosófica, o delírio erótico que conduz à verdade, e afirmá-la como a forma superior de possessão divina porque somente ela conduz ao conhecimento.³⁶² De modo que, se, também em Platão, a loucura conduz à verdade, ainda que sua forma superior seja sobretudo uma inspiração da razão, na *República* é clara a posição que visa separar a forma de loucura cuja inspiração não provém dos deuses. Platão adverte que não devemos assemelhar-nos aos loucos (μαινόμενος), nem em palavras, nem em atos.³⁶³ Essa postura permite reconhecer Platão a meio caminho entre a compreensão arcaica, que associava a loucura, de modo geral, à ação dos deuses sobre os homens — e que vai ser adotada também pelos poetas trágicos — e a compreensão moderna, onde a separação entre loucura e razão vai se consolidar de forma radical, conforme se verá mais adiante, não apenas porque a loucura não mais será pensada como algo enviado pelos deuses, mas também porque a afirmação do *Sujeito de Pensamento* cartesiano não pode conviver com nenhuma forma de loucura.

No que se refere às duas tragédias em foco neste trabalho, é preciso dizer que, em *Édipo Rei*, não é a questão da loucura que se impõe; ao contrário, sem qualquer transe ou transporte delirante, é sempre sobre a capacidade de

³⁵⁹ Hesíodo. *Teogonia*, (vv. 22-25).

³⁶⁰ Platão. *Fedro* (249e).

³⁶¹ *Id. Ibid.*

³⁶² Para uma compreensão mais detalhada da divisão das espécies de *mania* no *Fedro*, de Platão, ver a Dissertação de Mestrado de James Bastos Arêas, *A Perspectiva Filosófica da Transposição Platônica no Fedro*. PUC-Rio, Depto. de Filosofia, orientação de Maura Iglesias, 1989.

³⁶³ Platão. *República*, III (396 a).

discernimento (*phronesis*) que se afirma a virtude de bem governar, sendo justamente o erro de juízo o que conduz o rei Édipo à derrota. A loucura não parece tematizada em Édipo, ao menos de forma mais explícita, tal como a reconhecemos na *Orestéia*, no *Ájax* ou nas *Bacantes*, à exceção, talvez, do exemplo citado por Dodds, no qual Édipo é guiado por uma divindade até o lugar onde pendia o corpo de Jocasta, o que se dá em meio a um estado de furor: “Ao transtornado, um demo a indica (...).”³⁶⁴ E aqui, é ainda outro termo que designa esse estado “transtornado” de Édipo: λυσσῶντι (*lyssonti*), derivado de λυσσάω (*lyssao*), “estar enraivecido”, “furioso”, “estar em um transporte violento de cólera”.³⁶⁵ Apesar de constituir o núcleo da ação violenta, mais propriamente dita, da peça, tal acontecimento é apresentado por meio do relato de um Arauto, permanecendo portanto oculto aos olhos dos espectadores: o momento em que Édipo se depara com o corpo da esposa morta e, retirando de suas vestes os broches que a adornavam, fura os próprios olhos. Mas esse momentâneo “estado de cólera” não pode ser reconhecido como o estado em que Édipo se move ao longo da peça, enquanto comandante da cidade de Tebas.

A questão mais vital em *Édipo Rei*, no que se refere ao jogo da razão e desrazão, é que Édipo julga mal justamente ao fazer uso da razão, toma o falso pelo verdadeiro porque se precipita em seu julgamento, toma a hipótese por fato, mas não porque estivesse movido pela “loucura”. Ninguém jamais disse que Édipo estava louco; é por fazer mau uso da razão que Édipo foi acusado tanto por Tirésias quanto por Creonte. E seu reconhecimento da verdade dos fatos se dá por meio da investigação, à medida em que estes vão se desdobrando à sua frente, nos relatos das testemunhas implicadas na história passada de Laio e Jocasta. Portanto, nada que se assemelhe ao desatino ou à experiência da loucura enquanto manifestação divina sobre o homem pode ser identificada na maior parte do que conduz a ação de Édipo na peça. Ao contrário, nela, o que se critica é o mau uso da razão, dessa parte especial da razão, discernimento ou *phronesis*, capaz de reger o campo de imprevisibilidade que encerra a ação, por parte de quem deveria possuí-la mais que qualquer outro, ou seja, por parte de quem governa. Afinal, os homens que governam são homens de ação e, para agir com justiça, é preciso

³⁶⁴ Sófocles. *Édipo Rei*. (v. 1258). Trad. Trajano Vieira. *Op. Cit.* No grego, extraído da mesma edição: λυσσῶντι δ’ αὐτῷ δαίμονων δείκνυσί τις.

³⁶⁵ Cf. Anatole Bailly. *Le Grand Bailly. Dictionnaire Grec-Français. Op. Cit.*

sobretudo discernimento. O discernimento é portanto a forma da razão indispensável à atividade política e essa é a maior falta de Édipo no tempo presente da ação da peça. Tudo o mais já ocorreu no passado, é ação anterior à circunscrição da ação no mito, em Sófocles. No entanto, se a ação passada era inevitável, dada a ordem cósmica à qual está vinculada, a ação presente poderia ter sido evitada pelo uso equilibrado do discernimento.

Ao que parece, nos tempos trágicos da antiguidade, a loucura mantém com a razão um jogo dinâmico, mas sem constituir uma oposição simétrica, o que permite perceber que, em *Édipo Rei*, a crítica recai justamente sobre o mau uso da razão. O que constitui o perigo aqui é justamente o risco que a razão possui, em si mesma, de se desvirtuar. E essa dinâmica pode ser identificada também no Renascimento, ainda que como um processo interno do homem. Quando a loucura não constitui o reverso radical da razão, os perigos se ampliam enormemente, pois muitas são as formas de perturbação da própria razão. Ou seja, a razão não se perde única e exclusivamente pela desrazão, loucura ou insanidade, a razão pode se perder a si mesma, desgovernando-se pelo erro no julgamento, pela precipitação, pela falta de *phronesis*.

Essa foi certamente uma das maiores preocupações de Platão; daí a bela imagem da alma como uma biga atrelada a dois cavalos, que figuram, de um lado, os apetites, necessidades e prazeres básicos do homem (τὸ ἐπιθυμητικόν), e, de outro, o seu ímpeto ou o aspecto irascível, e o seu desejo de fama e honrarias (θυμοειδής). A imagem metafórica do cocheiro, que guia ambos os cavalos, devendo mantê-los sob a justa medida da rédea, como a atividade da parte racional da alma, (τὸ λογιστικόν), revela a primazia da razão no controle das demais partes.³⁶⁶

O que é certo é que, na antiguidade, mesmo diante do processo que vai, aos poucos, desenhando com maior contorno a distinção entre loucura divina e

³⁶⁶ Platão. *Fedro* (253c 7-253e 4): “(...) no início desta história, dividimos cada alma em três partes, duas que são, por assim dizer, em forma de cavalo e a terceira de auriga (...) Dos cavalos, dissemos, um é bom e o outro não. Qual seja, no entanto, a excelência do bom ou o vício do mau, não o explicamos; e convém fazê-lo agora. Pois um dos dois, o que tem um aspecto mais belo, é direito e bem proporcionado, pescoço alto, linha do nariz recurva, cor branca, olhos negros, apaixonado pela glória com moderação e recato, companheiro da opinião verdadeira e, sem necessidade que se lhe bata, deixa-se conduzir apenas pelo incitamento e pela palavra. O outro, pelo contrário, é torto, tosco, desproporcionado, pescoço espesso e curto, nariz achatado, cor escura, olhos glaucos, sanguíneo, companheiro da insolência e da vanglória, orelhas de pelo hirsuto, surdo, obedece a custo ao chicote e ao aguilhão.” Trad. José Ribeiro Ferreira. Edições 70. Lisboa, 1997. Para a estrutura tripartite da alma, em Platão, Cf. tb. *República*, IV (436a – 441c).

loucura humana, nada nos leva a um reconhecimento da loucura como uma *alteridade radical* da razão, tal como se dá na era moderna. O que parece distinguir essencialmente a experiência da loucura, entre os antigos, da experiência moderna, reside no fato de que, entre os antigos, era preciso, antes de tudo, fazer a diagnose, mas não pura e simplesmente para identificá-la entre os diversos tipos de doença classificadas em algum compêndio científico ou pseudo-científico, mas porque o que se buscava era sobretudo a divindade causadora do mal, para poder apaziguá-la com os devidos ritos. A diagnose consistia portanto em forçar o espírito intruso a revelar a sua identidade.³⁶⁷ Isso, por si só, se distancia enormemente da experiência que o senso comum mantém com a loucura, em tempos de secularização. E, ainda que, entre os antigos, a catarse mágico-religiosa, conforme nos diz Dodds, vá, pouco a pouco, se desligando de seu contexto religioso e se tornando cada vez mais aplicada ao campo da psiquiatria leiga, como suplemento do tratamento puramente físico empregado pelos médicos hipocráticos³⁶⁸, não há, contudo, entre os antigos, uma ação de exclusão do louco do seio da sociedade. Ao contrário, ainda que a loucura humana, em contraste com as suas formas consideradas divinas, fosse encarada como um mal, a figura do louco era, de certo modo, assimilada pela sociedade, ele não era alijado em práticas e instituições de exclusão, conforme irão testemunhar, mais tarde, os tempos do nascimento do hospital psiquiátrico.

É importante considerar ainda que uma coisa é a experiência da loucura na antiguidade, de um modo geral, outra, é o tratamento a ela dado pela tragédia, a poetização trágica da loucura ou a forma como a loucura é apresentada na tragédia, como paradigma, intrinsecamente relacionada à força da atuação divina no cosmos. Em *Édipo*, o surpreendente é que o domínio da razão constitui, em si mesmo, um campo permeável ao desvio.

Em *Hamlet*, por sua vez, a questão da loucura é abertamente tratada e isso pode nos ajudar a pensar a mudança de atitude que a modernidade operou com relação à loucura. A irrupção da subjetividade e de um vasto campo da interioridade, que apenas começa a ser explorado, tanto pelo pensamento filosófico quanto pela dramaturgia, transfere a loucura, de sua presença

³⁶⁷ E. R. Dodds. “As Bênçãos da Loucura”, In: *Os gregos e o irracional. Op. Cit.* p. 92 e tb. nota 327, p. 111.

³⁶⁸ *Id. Ibid.* p. 93.

amplamente manifesta no mundo, para o interior infinito, oscilante, e muitas vezes assombrado, do homem e de sua consciência. Na era moderna, a loucura adentra o terreno de um *sujeito das paixões*, passando a ser tratada como um processo interior e próprio da subjetividade humana.

Duas formas de loucura podem ser claramente identificadas no *Hamlet* de Shakespeare: a loucura genuína e modernamente trágica de Ofélia, lançada no desterro, sem a presença da *palavra fundamento* do Coro (cuja interlocução é indispensável na tragédia antiga), sem a ação de deuses, sem a possibilidade do abrigo sob o templo (como se vê na *Orestéia*); e a loucura como ardil da razão, estrategicamente forjada por Hamlet para flagrar o assassino e esclarecer o crime cometido contra seu pai. Em Hamlet, o que se vê é a loucura escarnecendo da razão, bem mais próximo, ao que parece, do sentido metafórico de loucura que se pode reconhecer em Montaigne e em Erasmo, por exemplo.

A multiplicidade de termos para designar as diversas espécies de loucura e delírio, que encontramos na antiguidade, dá lugar, com os modernos, a uma homonímia capaz de reunir, em um mesmo termo — *loucura* —, manifestações bastante distintas de desrazão. O que é comum é o fato de que, na era moderna, o processo é sempre interno: em Ofélia, trata-se de uma subjetividade que se desconectou do mundo, retirando-se para um “lugar” mais protegido, mais lírico, que funciona em uma lógica própria e que se expressa poeticamente por meio de palavras e cantos insanos, sob a ótica dos demais. A loucura de Ofélia é trágica, mas distinta da tragicidade que se reconhece em Orestes, onde, por necessidade, uma força da natureza divina visa resguardar uma ordem sagrada. Na modernidade, a *loucura* é imediatamente associada ao desenrolar de processos mentais internos de um sujeito, uma substância psíquica, a partir do paradigma da razão. Mas é no próprio Hamlet que ela é mais provocativa do pensamento, pois advém da consciência, de um projeto arquitetado pela própria capacidade de crítica que a consciência ganha em tempos de Reforma.

Na antiguidade, essa experiência da loucura é algo que se experimenta como *pathos*, ou seja, algo que nos afeta, de fora, uma força do mundo, divina e avassaladora, que cai sobre nós, advinda da mais ampla e aberta exterioridade. Ofélia, ao contrário, foi arrastada pela fragilidade de sua própria razão interior, ao não conseguir lidar com a dureza e o automatismo exigidos no exercício dos

papéis sociais, nos regimes monárquicos dos fins da Idade Média.³⁶⁹ A diferença entre Ofélia e Hamlet reside no fato de que a jovem não consegue opor *resistência* a tais determinações, como o faz o príncipe, movido pela estratégia de uma razão especulativa, que se indaga a si mesma. Ofélia é uma jovem em quem o sentido maior da existência, o amor, se desfez violentamente pela recusa do amado e pelo impedimento imposto pela autoridade paterna. E foi de dentro de si mesma, de sua interioridade estilhaçada, que a loucura irrompeu, arrastando-a para a morte.

No jovem príncipe da Dinamarca, por sua vez, a loucura é paradoxalmente originada pela razão, na intrínseca relação que mantém com ela, visando desconcertá-la. Como “teatro da loucura”, eficaz, ao iludir os demais, seu exercício é intencional, pensado, calculado. A loucura de Hamlet não é nada trágica; ela foi o meio paradoxal por ele encontrado para dizer a verdade. Em um reino onde tudo está podre, a verdade só poderia advir de uma inversão da lógica, como crítica à desmedida no exercício das ações políticas e sociais de seu tempo. A loucura “construída” de Hamlet revela, contraditória e enfaticamente, o estado de insanidade não apenas da casa real, do rei, de seu conselheiro, de cada um de seus membros em particular, e até mesmo da própria mãe de Hamlet, mas também de toda uma estrutura social e política. Pode-se dizer que a loucura de Hamlet é, portanto, o reflexo, na subjetividade, de um mundo que saiu de seu eixo. Quando, por uma decisão racional, se toma o caminho da loucura para desvendar a verdade, é porque o mundo se apresenta desarticulado de sua ordem total ou

³⁶⁹ Na Cena III, do Primeiro Ato, Ofélia ouve a seguinte recomendação de seu irmão Laertes: “(...) Talvez agora ele [Hamlet] vos ame e nenhuma mancha, nem fingimento, empane a pureza de suas intenções. Mas deves temer, considerando sua grandeza, que não possa dispor da própria vontade, pois está sujeito ao próprio nascimento e não lhe é permitido, como às pessoas de humilde categoria, agir por si mesmo, pois de sua escolha dependem a segurança e a saúde de todo este reino e, portanto, a escolha que fizer deve ser circunscrita à voz e assentimento daquele corpo do qual é a cabeça. Assim, se diz que vos ama, será prudente que só lhe dêis crédito até onde possa, dentro de sua linhagem e função, cumprir o que está prometendo, ou seja, até onde lhe permita o voto geral da Dinamarca. Por conseguinte, calcula que perda sofreria tua honra se, com excessiva credulidade, desses ouvidos a suas canções, alienando teu coração ou abrindo o tesouro de tua castidade a suas desenfreadas impertinências. Teme tal coisa, Ofélia; teme tal coisa, minha querida irmã e conserva-te na retaguarda de tua afeição, fora do alcance e do perigo do desejo. A mais recatada donzela torna-se pródiga demais se desvenda à lua seus encantos. A própria virtude não escapa aos golpes da calúnia. (...)”. Mais adiante, na mesma cena, a moça ouve de seu próprio pai: “(...) Não tomes, minha filha, como fogo essas labaredas que fornecem mais luz do que calor e que se extinguem completamente no momento em que mais prometem. De hoje em diante, procura ser mais avara com tua presença virginal. (...) Quanto ao senhor Hamlet, somente acredites que seja jovem e que tem mais rédea solta para andar do que aquela que te é concedida. (...) Uma vez para sempre e falando claramente: não quero que percas um só momento de lazer falando ou conversando com o Príncipe Hamlet. Presta atenção, é o que ordeno. (...)”. Cf. William Shakespeare. *Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. Ato I, Cena III, In: *Obras Completas*. Op. Cit. Vol. I.

cosmos. O que mais salta aos olhos é contudo o fato de que há ainda um mundo e ele ainda se faz absoluto.

Na síntese de fôlego produzida por Michel Foucault, nas primeiras cinquenta páginas de sua *História da Loucura*, a distinção entre loucura e razão aparece pensada por meio de uma perspectiva histórico-filosófica dos caminhos que levaram a razão a expulsar a loucura, e toda a sua ampla atividade, de seus domínios, perspectiva essa cujo ápice é alcançado com Descartes. Mais do que o engano dos sentidos, mais do que a alienação do sonho, contornáveis pela lógica racional — na medida em que apresentam um fundo de razão, ao possuírem uma comunhão com a realidade objetiva, mesmo que reduzida ao seu aspecto mais primário e elementar, por assim dizer —, a loucura precisou ser excluída, porque com ela nada se pode fazer. Com Descartes, a loucura torna-se pura *extravagância*.³⁷⁰ Aqui, ao que parece, não há mais gradações, nuances, e nem é mais necessária uma multiplicidade de termos para nomear as diferentes manifestações da loucura. Unificada e considerada pura “extravagância”, a loucura, em Descartes, está determinada a se opor a uma razão, também ela, pura, una e fixa. A loucura não mais joga um jogo dinâmico com a razão e, como em toda atitude metafísica por excelência, o que se dá é uma depuração da razão de tudo aquilo que poderia vir a desviar seu curso.

A contraposição entre Montaigne e Descartes se oferece como uma via instigante para se pensar esse percurso que fez da loucura o avesso de uma força antes afirmada como intrínseca à razão. Em Montaigne, ainda não há nada que se assemelhe a uma razão pura; ao contrário, o filósofo francês possui um ensaio intitulado, “É loucura condicionar ao nosso discernimento o verdadeiro e o falso”, no qual ouvimos:

Quanto mais vazia e sem contrapeso está a alma, mais facilmente ela cede sob a carga da primeira persuasão. Eis por que as crianças, o vulgo, as mulheres e os doentes estão mais sujeitos a ser conduzidos pelas orelhas. Mas também, por outro lado, é uma tola presunção ir desdenhando e condenando como falso o que não nos parece verossímil; esse é um vício habitual nos que pensam ter algum discernimento além do comum. Outrora eu agia assim, e, se ouvia falar de

³⁷⁰ Cf. René Descartes. *Méditations Métaphysiques. Première Méditation*. Ed. Flammarion. Paris, France. 1992. p. 59: (...) *si ce n'est peut-être que je me compare à ces insensés, de qui le cerveau est tellement troublé et offusqué par les noires vapeurs de la bile, qu'ils assurent constamment qu'ils sont des rois, lorsqu'ils sont très pauvres; qu'ils sont vêtus d'or et de pourpre, lorsqu'ils sont tout nus; ou s'imaginent être des cruches, ou avoir un corps de verre. Mais quoi? ce sont des fous; et je ne serais pas moins extravagant, si je me réglais sur leurs exemples.*

espíritos que retornam, ou do prognóstico das coisas futuras, de encantamentos, de feitiçarias, ou contarem alguma outra história que eu não conseguisse compreender, "Sonhos, terrores mágicos, prodígios, feiticeiras, aparições noturnas e monstros da Tessália...". [Horácio], vinha-me compaixão pelo pobre povo logrado por essas loucuras. Mas atualmente acho que eu próprio era no mínimo igualmente digno de pena; não que posteriormente a experiência me tenha feito enxergar acima de minhas primeiras crenças, o que no entanto não dependeu de minha curiosidade; mas a razão ensinou-me que condenar assim resolutamente uma coisa como falsa e impossível é atribuir a si mesmo o privilégio de saber as fronteiras e os limites da vontade de Deus e do poder de nossa mãe natureza; e que não há no mundo loucura mais imensa do que reduzi-los à medida de nossa capacidade e inteligência. Se chamarmos de monstros ou milagres aquilo a que nossa razão não consegue chegar, quanto disso se apresenta continuamente à nossa vista? Consideremos o quanto é em meio a nevoeiros e às apalpadelas que somos conduzidos ao conhecimento da maioria das coisas que temos em mãos: sem dúvida descobriremos que é mais o hábito do que o conhecimento que nos elimina a estranheza delas (...).³⁷¹

Assim, a compreensão montaigniana da loucura, uma vez que não se encontra vinculada ao problema da legitimação e validação do conhecimento, tal como se pode identificar em Descartes, constitui-se sobretudo como um antídoto contra a ilusão de uma razão que se pretende ilimitada. Para Montaigne, o problema está na percepção do quanto a presunção é capaz de levar o homem ao desvario. E aqui, o que se percebe é portanto uma outra abordagem da loucura. A loucura nem sempre é entendida como produtora de um discurso absolutamente desconexo, como a ausência total de coerência entre as representações mentais dos homens e o mundo objetivo. Mais uma vez a homonímia chama a atenção e nos permite perceber que, em Montaigne, o tratamento da loucura reside sobretudo na crítica aos excessos que o homem é capaz de cometer em nome de uma pretensa "razão". Ao invés de se opor à razão, a loucura reside justamente nos seus excessos, na sua desmedida. Dito de outra forma, a loucura vive dentro da razão. É possível reconhecer a loucura em Montaigne como um excesso da razão.

É em torno dos séculos XV e XVI, até o começo do XVII, que o tema da loucura se impõe na literatura e na iconografia. Indagar como e por que isso se dá não é tarefa fácil, pois a resposta certamente encontrará seus ecos e repercussões em muitos motivos e razões que nem sempre poderão ser aclarados. Para Michel Foucault:

³⁷¹ Michel de Montaigne. "É loucura condicionar ao nosso discernimento o verdadeiro e o falso". In: *Ensaio*. Cap. XXVII. Vol. I, *Op. Cit.* p. 267, 268.

ela [a loucura] simboliza toda uma inquietude, soerguida subitamente no horizonte da cultura européia por volta do fim da Idade Média. A loucura e o louco tornam-se personagens maiores em sua ambiguidade: ameaça e irrisão, vertiginoso desatino do mundo e medíocre ridículo dos homens.³⁷²

Não deixa de ser interessante pensar que a intensa presença da loucura no teatro, nos primórdios da era moderna, possa ser associada, não apenas a uma mudança na percepção da loucura e dos loucos, mas, também, a uma mudança na percepção do próprio mundo, seus contornos, suas margens e limites.

No capítulo intitulado *Stultifera Navis* ("A Nau dos Loucos"), Foucault, ao considerar a figura da loucura no teatro do final da Idade Média e começo da Renascença, afirma:

A denúncia da loucura torna-se a forma geral da crítica. Nas farsas e nas sotias, a personagem do Louco, do Simplório, ou do Bobo assume cada vez maior importância. Ele não é mais, marginalmente, a silhueta ridícula e familiar: toma lugar no centro do teatro, como o detentor da verdade — desempenhando aqui o papel complementar e inverso ao que assume a loucura nos contos e sátiras. Se a loucura conduz todos a um estado de cegueira onde todos se perdem, o louco, pelo contrário, lembra a cada um sua verdade; na comédia em que todos enganam aos outros e iludem a si próprios, ele é a comédia em segundo grau, o engano de engano. Ele pronuncia em sua linguagem de parvo, que não se parece com a da razão, as palavras racionais que fazem a comédia desatar no cômico: ele diz o amor para os enamorados, a verdade da vida aos jovens, a medíocre realidade das coisas para os orgulhosos, os insolentes e os mentirosos.³⁷³

Certamente, somos conduzidos a pensar que, em tempos de ascensão da consciência individual, o louco acaba por assumir metaforicamente o lugar de crítico social e isso nos remete inevitavelmente à figura do louco ancião, desprotegido, em meio à tempestade, em seu infinito desgosto e amarga decepção; o nobre cuja percepção do que o cerca nunca foi tão lúcida quanto a que se deu em meio ao mais violento acesso de loucura e insanidade. Refiro-me à apaixonante figura de Lear, o velho rei da Bretanha, traído por duas de suas filhas, e verdadeiramente amado por aquela que ele mesmo, em seu desvario, deserdou: “Quando nascemos, choramos por termos vindo para este grande palco de loucos”.³⁷⁴

³⁷² Michel Foucault. *História da Loucura*. Ed. Perspectiva. São Paulo. 1989. p 14.

³⁷³ *Id. Ibid.*

³⁷⁴ William Shakespeare. *Rei Lear*. Ato IV, Cena VI. In: *Obras Completas. Op. Cit.* Vol. I.

Sendo *Rei Lear* uma tragédia, nela, a figura do Bobo da Corte ganha uma perspectiva especial: ele é a ruptura que a dramaturgia permite ao gênero, figurando como o elemento cômico, sob um fundo trágico, capaz de pronunciar, paradoxalmente, a verdade. É ele quem diz ao rei, ao fim do primeiro Ato, que não se pode envelhecer até que se tenha ficado sábio. Uma verdade que custou a Lear a perda do que lhe era mais caro e, ao fim de tudo, a perda de si mesmo.³⁷⁵

Em Erasmo, e seu *Elogio da Loucura*, essa tonalidade metafórica, comum a Montaigne e Shakespeare, atinge seu ápice, na medida em que o que surge é a loucura, ela mesma, em primeira pessoa, em uma cômica apologia de si mesma, resultando em um monólogo cujos propósitos risíveis são abertamente declarados pelo próprio autor, em uma carta a seu amigo Thomas More.³⁷⁶ A universalidade alcançada pelo teólogo humanista de Rotterdam pode ser equiparada àquela alcançada por Shakespeare em seus personagens, e a loucura parece figurar, em ambos, sobretudo como um elemento desmascarador da arrogância, hipocrisia, adulação e interesses da sociedade. Nas palavras da própria Loucura, na obra de Erasmo:

Mas outra boa qualidade de meus loucos, que seguramente não deve ser desprezada, é que eles são os únicos de todos os homens que são sinceros e verazes Ora, que há de mais belo do que a verdade? Ainda que Alcibíades diga, em Platão, que a verdade está no vinho e na infância, é a mim somente que cabe essa glória, como diz muito bem Eurípides nesta bela sentença: *o louco diz loucuras*. Tudo o que o louco tem na alma está escrito em seu rosto, e sua boca o diz sem disfarce; ao passo que o sábio, segundo o mesmo Eurípides, tem duas línguas, uma para dizer a verdade, a outra para disfarçá-la ou dissimulá-la no momento oportuno.³⁷⁷

³⁷⁵ *Id. Ibid.* Ato I, Cena V: BOBO: "Se fosses meu bobo, tio, mandaria dar-te uma surra, porque ficaste velho antes do tempo.", LEAR: "Como pode ser isto?", BOBO: "Só deverias envelhecer depois que criasses juízo!". Cf. tb. no inglês, *In: The Complete Works. Op. Cit.: Thou shouldst not have been old till thou hadst been wise.*

³⁷⁶ "Voltando recentemente da Itália à Inglaterra, para não perder em devaneios inúteis o tempo a que me obrigava a viagem a cavalo, entreguei-me várias vezes ao prazer ora de recordar nossos estudos comuns, ora de entreter-me na agradável lembrança dos caros e sábios amigos que eu ia rever. Você foi um dos que se apresentaram mais seguidamente à minha memória, meu caro Morus (...). Tendo então resolvido fazer alguma coisa, e não estando em circunstâncias favoráveis para compor uma obra séria, tive vontade de distrair-me fazendo o *Elogio da Loucura*. (...) Imaginei também que essa brincadeira seria de seu agrado. Pois sei que, como Demócrito, você ri às vezes da vida humana e que gosta desse tipo de brincadeiras (...)." Cf. "Erasmo de Rotterdam a seu amigo Tomas Morus", *In: Elogio da Loucura*. L&PM Editores. Porto Alegre, RS, Brasil. 2010, p.7.

³⁷⁷ Erasmo. *Elogio da Loucura. Op. Cit.* p. 54, 55. Infelizmente, o autor não nos dá a referência da passagem citada de Eurípides.

O que se opera a partir da modernidade, no que se refere à loucura, sob a ótica do pensamento de Foucault, é um mascaramento da experiência trágica e cósmica a ela associada na antiguidade.³⁷⁸ Mas a separação do que antes se encontrava intrinsecamente ligado produz os maiores danos. Nas palavras do autor da *História da Loucura*:

Tal é a pior loucura do homem: não reconhecer a miséria em que está encerrado, a fraqueza que o impede de aproximar-se do verdadeiro e do bom; não saber que parte da loucura é a sua. Recusar esse desatino que é o próprio signo de sua condição é privar-se para sempre do uso razoável de sua razão. Pois se existe razão, é justamente na aceitação desse círculo contínuo da sabedoria e da loucura, é na clara consciência de sua reciprocidade e de sua impossível partilha. A verdadeira razão não está isenta de todo compromisso com a loucura; pelo contrário, ela tem mesmo de tomar os caminhos que esta lhe traça (...). O espetáculo inútil, os ruídos frívolos, essa algazarra de sons e cores que faz com que o mundo seja sempre apenas o mundo da loucura, é preciso aceitá-la, acolhê-la em si mesmo, porém na clara consciência de sua fatuidade, dessa fatuidade que é tanto a do espectador quanto a do espetáculo. É preciso ouvir esse barulho tão seriamente quanto se ouve a verdade, mas com essa atenção ligeira, mistura de ironia e complacência, de facilidade e de secreto saber que não se deixa enganar, com a qual se ouvem normalmente os espetáculos da feira (...).³⁷⁹

É quase impossível não entrever, nas palavras do autor francês, os ecos do mais puro espírito do teatro de Shakespeare. É isso que lhe confere seu caráter popular, sua imediata capacidade de tocar o povo e falar-lhe abertamente, sua força de resistência e crítica, por meio da afirmação do jogo dinâmico que a razão mantém com a loucura. Sob a luz desse sentido mais amplo da loucura, a loucura de Hamlet nos parece paradigmática, porque ela é justamente essa que se sabe irônica, que produz a abertura para uma escuta mais aguçada de seu tempo. Não a loucura que faz sucumbir, que se deixa arrastar na correnteza, loucura da derrota, à qual submerge Ofélia. A loucura estratégica de Hamlet, ainda que não sirva para salvar-lhe a pele — o que a torna ainda mais radical, na medida em que loucura e espírito de preservação nada têm em comum — é aquela que lhe permite ver o mundo com maior lucidez, criticá-lo, recusá-lo. Mas, em Shakespeare, a loucura é, de um modo geral, vivida como uma experiência trágica e é preciso indagar o que significa essa experiência trágica da loucura, esse "dilaceramento absoluto", nas palavras de Foucault; uma experiência que nada tem em comum com nenhum

³⁷⁸ Michel Foucault. *História da Loucura. Op. Cit.* p. 28, 29.

³⁷⁹ *Id. Ibid.* p. 33, 34.

tipo de pensamento moral que condene a loucura, mas que, na tragédia de Shakespeare, conduz sempre a um extremo, sem que nada possa restaurar a razão, sem qualquer reconciliação com a felicidade.

Entre os antigos trágicos, ao contrário, a loucura figura mais como um artilho ou artifício divino para reconduzir o homem à lucidez e ao discernimento, em algum momento perdidos. Mas a sua gravidade é sem par, na medida em que ela é transformadora da própria ordem do mundo. Há na experiência da loucura, na antiguidade, uma relação imediata com o cosmos; é o mundo todo que sofre a ação dessa *diakosmesis* divina. Ela opera fazendo imperar sua ordenação sobre a totalidade do cosmos, até que se possa restaurar o seu equilíbrio, no qual a loucura permanecerá, na dinâmica agonística em que tudo se dá, como uma das forças em jogo. O sentido trágico da loucura, na tragédia dos primórdios da era moderna, parece portanto indistintamente associado à experiência da subjetividade. Na era moderna, a força trágica da loucura torna-se a força dos intrincados labirintos da interioridade humana.

No começo do discurso da loucura, no *Elogio* de Erasmo, é a própria loucura quem pede, aos que a escutam, que o façam com os mesmos ouvidos com que escutam os bufões ou os sofistas, nas praças, nos mercados e nos teatros populares. Aqui, ao que parece, a força da loucura é afirmada, em certo grau de proximidade com os antigos, no *agon* intrínseco que mantém com a razão, mas ela agora vem acompanhada das figuras da ironia e do espírito crítico, porque esse é o momento em que vigora, mais do que tudo, a autonomia da consciência e, conseqüentemente, a consciência da consciência. O *Elogio da Loucura* é sobretudo o elogio da consciência de que a loucura está naturalmente ligada à razão. Em tempos modernos, sem a consciência, a loucura torna-se pura força de destruição, capaz de conduzir à ruína aqueles que se deixam arrastar sem a resistência da crítica, tal como vimos em Ofélia e Lear:

Ora, ireis saber por que apareço hoje diante de vós nestas vestimentas bizarras; contanto, porém, que não vos canseis de me escutar. Mas não imagineis que exijo aqui de vós aquela atenção com que honrais ordinariamente vossos pregadores. Em absoluto. Escutai-me como tendes o costume de escutar os bufões, os pantomimeiros, os saltimbancos, os charlatães das praças públicas; ou como nosso amigo Midas escutou outrora a música do deus Pã. Pois tenho vontade de bancar um pouco o sofista convosco.³⁸⁰

³⁸⁰ Erasmo. *Elogio da Loucura*. Op. Cit. p. 12.

Antes que a razão, guiada pelos ideais racionalistas da era moderna³⁸¹, expulsasse de vez a loucura de seus domínios, o movimento autenticamente renascentista, que se pode reconhecer tanto em Shakespeare quanto em Erasmo, refletia, de alguma forma, os antigos. Se isso não se deu intencionalmente, ao menos permite que se reconheça, em retrospectiva, a afinidade, sob esse aspecto, entre ambos os momentos da história, por meio da afirmação da loucura como força atuante na condução do homem à lucidez. Entre os antigos, *aletheia* e *lethe*³⁸² não são excludentes; ao contrário, como bem argumenta Marcel Detienne, em *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*, eles são os pólos de uma só e mesma potência religiosa.³⁸³ Em Shakespeare, diante da loucura majestosa do rei Lear, ouvimos a exclamação de Edgard: "Oh! Mistura de senso e de incoerência! Razão no meio da loucura!"³⁸⁴ Para Michel Foucault:

Entre todas as outras formas de ilusão, a loucura traça um dos caminhos da dúvida dos mais frequentados pelo século XVI. Nunca se tem certeza de não estar sonhando, nunca existe uma certeza de não ser louco (...).³⁸⁵

³⁸¹ Nas palavras de Michel Foucault, "A experiência clássica da loucura nasce. A grande ameaça surgida no horizonte do século XV se atenua, os poderes inquietantes que habitavam a pintura de Bosch perderam sua violência. Algumas formas subsistem, agora transparentes e dóceis, formando um cortejo, o inevitável cortejo da razão." *História da Loucura. Op. Cit.* p. 42.

³⁸² O termo grego ἀλήθεια (*aletheia*) é correntemente traduzido por "verdade", marcando sua oposição à mentira ou ao erro (e.g. Il. XXIV, 407); "dizer a verdade" (e.g. Heródoto, VI, 69); mas, também, "realidade", por oposição ao falso ou ao aparente (e.g. Tucídides, II, 41); e, ainda, "realização", "realização de um sonho", "realização de um oráculo" (e.g. Heródoto, III, 64). Cf. tb. *Dictionnaire Pierre Chantraine. Op. Cit.*: ἀληθής, "verdade", "verídico", se diz de coisas, eventos, que não se escondem, que não se ocultam, por oposição a ψευδής, "falso", "aparente". Em certas concepções filosóficas ἀλήθεια se opõe a Λήθη, "esquecimento", e significa que sabemos, que lembramos.

O termo grego λήθη, ης (*lethe*), da mesma raiz dos verbos λανθάνω, λήθω, designa "esquecimento" (e.g. Il. II, 33; Sófocles, *Filoctetes*, 878 e ss.); "esquecer", "pôr em esquecimento" (e.g. Tucídides, II, 49); "o esquecimento de alguma coisa se faz no espírito de alguém" (e.g. Xenofonte. *Memorabilia*, I, 2, 21). O interessante a ser notado aqui é que o verbo λανθάνω é usado para designar "o que se oculta", "o que permanece oculto", "o que permanece ignorado" (e.g. Il. XV, 461). Cf. Anatole Bailly. *Le Grand Bailly. Dictionnaire Grec-Français. Op. Cit.*

³⁸³ Marcel Detienne. *Les Maîtres de Vérité dans la Grèce Archaique*. Col. Agora. Les Classiques. Pocket. Paris, France. 1995. p. 6.

³⁸⁴ William Shakespeare. *Rei Lear*. Ato IV, Cena VI. In: *Obras Completas. Op. Cit.* Vol. I. Cf. tb. no inglês, In: *The Complete Works. Op. Cit.*: O, matter and impertinency mixt! Reason in madness!

³⁸⁵ Michel Foucault. *História da Loucura. Op. Cit.* p. 47.

Contudo, todo processo de laicização ou dessacralização da palavra tende à depuração, e, conseqüentemente, à separação entre a palavra poética e/ou sagrada — que perde sua eficácia e, até mesmo, o seu sentido, em uma sociedade laica — e a palavra supostamente racional, ligada à verdade. Esses processos, tanto na antiguidade quanto nos primórdios da era moderna, guardam suas semelhanças e analogias, mas também se mostram em sua radical diferença.

O que se pretendeu aqui, foi, no entanto, apenas lançar alguma luz sobre a singularidade com que a experiência da loucura é apresentada na tragédia antiga e a profunda transformação que ela sofre na tragédia moderna. O que nos conduz a uma elaboração mais forte do argumento da irrupção da *subjetividade* (e, conseqüentemente, da consciência da consciência) como traço definitivo da descontinuidade entre ambas as formas da tragédia, bem como da afirmação desse terreno infinito como o novo campo a ser explorado pela tragédia moderna, impensado nos tempos antigos.

Mais uma vez, se percebe o quanto Shakespeare se encontra em um ponto de transição. Situado em um tempo ainda anterior a Descartes, quando a *subjetividade* vai irromper, em toda a sua complexidade, o teatro de Shakespeare produz, por meio da força originária de sua dramaturgia, uma crítica da solenidade com que a loucura foi tratada na Idade Média, ao ser considerada como uma espécie de relação defeituosa entre o homem e Deus. Esse novo *espaço* dramático, aberto pela irrupção dessa instância, que a filosofia vai reconhecer posteriormente como *subjetividade*, e que se desdobra em múltiplas concepções do “eu”, permite evidenciar o deslocamento da experiência da loucura, de uma manifestação originariamente compreendida como *diakosmesis* ou ordenação do mundo, para uma experiência interior do homem e da alma humana. Subtraindo-se dessa consideração o período medieval, que, conforme afirmado anteriormente, não produziu nenhuma forma de tragédia.

Esse acontecimento reflete a cisão entre homem e mundo, marca distintiva da experiência do homem moderno, em quem o *agon* trágico passa a ser vivido como algo interior e relacionado majoritariamente à sua consciência e à sua percepção do mundo. Se os últimos ecos do mundo como cosmos ainda se fazem presentes na dramaturgia de Shakespeare, ela está, contudo, em grande parte, assentada sobre esse novo campo da interioridade. A loucura de seus personagens ocorre como manifestação justamente desse campo, ainda que sejam compreendidas

(tanto a interioridade quanto a própria loucura) como formas infinitas em um infinito e intrincado labirinto.

Lady Macbeth não se vê cercada pelas Erínias, tal como Orestes; na rainha é o *agon* com sua própria consciência que a faz vagar, sonâmbula, esfregando compulsivamente as mãos e repetindo freneticamente: "Sai, mancha maldita!... Sai, estou dizendo! (...) Como! Estas mãos nunca ficarão limpas?". Diante do que, o Médico constata:

Estão circulando murmúrios insensatos! Atos contra a natureza geram desordens contra a natureza. As consciências contaminadas descarregam seus segredos nos travesseiros surdos. Ela tem mais necessidade de um sacerdote do que de um médico.³⁸⁶

Aqui, ainda mais complexa, a loucura aparece atravessada pelo sono, e, mais do que isso, no paradoxo que ele constitui com o estado de sonambulismo; é na embriaguez do sono, mas na inquietude do sonambulismo, que a loucura de Lady Macbeth permite que a verdade seja dita. Shakespeare parece mergulhar ainda mais fundo, quando, para além da loucura, para além do sono da loucura, vai buscar no sonambulismo (uma espécie de vigília do sono), a expressão da verdade. Esse ceticismo para com a plena potência da razão, comum a autores como Shakespeare, Montaigne, Erasmo e tantos outros, está intimamente associado a uma atitude de resistência, capaz de afirmar a loucura como uma das “figuras da razão”, para usar a expressão de Foucault; a loucura vista como algo imanente à razão. Para o filósofo francês:

Talvez seja esse o segredo de sua múltipla presença na literatura do fim do século XVI e no começo do XVII, uma arte que, em seu esforço por dominar esta razão que se procura, reconhece a presença da loucura, de *sua* loucura, cerca-a e avança sobre ela para, finalmente, triunfar. Jogos de uma era barroca.³⁸⁷

A loucura vigora, no começo do século XVII, como um “signo irônico que embaralha as referências do verdadeiro e do quimérico”.³⁸⁸ E nada pode ser mais

³⁸⁶ William Shakespeare. *Macbeth*. Ato V, Cena I. In: *Obras Completas. Op. Cit.* Vol. I.

³⁸⁷ Michel Foucault. *História da Loucura. Op. Cit.* p. 36. É interessante notar ainda que a referência ao barroco aqui diz respeito à transposição dos limites entre céu e terra, entre atores e espectadores, entre a própria cena teatral e o mundo objetivo, e, portanto, entre razão e loucura.

³⁸⁸ *Id. Ibid.* p. 44.

representativo dessa experiência do que o teatro, ele se abre como possibilidade de experimentação de diferentes estados da consciência tais como o sonho, a ilusão, a loucura, a quimera, o erro e todos os obscuros labirintos da mente, todas as infinitas formas da imaginação humana. O palco do começo da era moderna acolhe a experiência da subjetividade em sua plenitude e pluralidade, reflete esse estado de inquietação que fez com que o homem do começo da modernidade duvidasse do real, tornando-se, por excelência, a metáfora e o meio de exploração poética dessa grande dúvida. O teatro moderno torna-se a verdadeira arena para o *agon* do real com o imaginário, e isso só pode se dar em um mundo onde se começa a duvidar dos sentidos. Correndo em raias paralelas, vê-se o teatro e a loucura, porque, afinal, ambos possuem a sua verdade na ilusão. É uma das diferenças cruciais com relação ao teatro da antiguidade é que, se, lá, o perigo vinha de “fora”, ou seja, do mundo, dessa ampla abertura a que chamamos *mundo*, no começo da modernidade ele passa a vir de “dentro”, da alma e da consciência dos homens.

De todo modo, se, na antiguidade, era por força da *diakosmesis* divina que o cosmos se desdobrava em múltiplas e diferentes ordenações, em tempos modernos, é a incerteza do homem acerca da própria realidade do mundo em que habita que permite a ascensão do teatro como jogo agonístico entre o real e o imaginário, entre o sonho e a realidade, entre a loucura e a razão. De ritual sagrado e, concomitantemente, meio para a reflexão política e formação de cidadania, o teatro se descobre como jogo poético da dinâmica dos pares de opostos que constituem a realidade e a ilusão, como um espelho da oscilação radical, na qual o homem do começo da era moderna se viu lançado. O teatro torna-se assumidamente um jogo da imaginação, onde o espectador é convidado a completar suas lacunas e adentrar sua irrealidade, e do qual o exemplo mais eloquente é o famoso Prólogo do *Henrique V*, de William Shakespeare.³⁸⁹ A força

³⁸⁹ William Shakespeare. *Henrique V*, Prólogo, In: *Obras Completas. Op. Cit.* Vol. III: CORO – “Oh! Tivesse eu uma musa flamejante que ascendesse aos céus mais resplandcentes da invenção! Um reino por palco, príncipes como atores e monarcas para espectadores da cena sublime! Então, aparecendo sob seus verdadeiros traços, o belicoso Henrique usurparia o porte de Marte e, a seus pés, a Fome, a Espada e o Incêndio, como cães atados, rastejariam para ter um emprego. Mas, perdoai, gentis auditores, ao gênio sem chama que ousou trazer para este indigno tablado um tema tão grandioso. Pode esta rinha conter os vastos campos da França? Podemos amontoar neste círculo de madeira todos os cascos que assustaram o céu em Azincourt? Oh! Perdão, já que um reduzido número vai, num pequeno espaço, representar um milhão, permiti que contemos como cifras desse grande número as que sejam forjadas pela força de vossa imaginação. Imaginai que dentro do recinto destas muralhas estejam encerradas duas poderosas monarquias, cujas altivas e

do teatro reside agora justamente na denúncia da inconsistência da realidade em si mesma. Nas palavras de Erasmo:

Se alguém, disposto a arrancar a máscara dos atores no momento em que desempenham seus papéis, mostrasse aos espectadores seus rostos mortais, não perturbaria ele a cena, não mereceria ser expulso do teatro como um extravagante? No entanto, tudo logo mudaria de feição: a mulher viraria um homem, o jovem viraria um velho. Os reis, os heróis, os deuses imediatamente desapareceriam, ver-se-iam em seus lugares apenas miseráveis e velhacos. Destruindo a ilusão, far-se-ia desaparecer todo o interesse da peça. É essa mascarada, esse disfarce que prende os olhos do espectador. Ora, o que é a vida? É uma espécie de comédia contínua em que os homens, disfarçados de mil maneiras diferentes, aparecem em cena, desempenham seus papéis, até que o diretor, depois de tê-los feito mudar de disfarce e aparecer ora sob a púrpura soberba dos reis, ora sob os andrajos repulsivos da escravidão e da miséria, forçá-los finalmente a sair do palco. Em verdade, este mundo não é senão uma sombra passageira, mas assim é a comédia que nele representamos todos os dias.³⁹⁰

A proximidade com o texto de Shakespeare não surpreende, na medida em que se compreende que esses gênios viviam a experiência comum da vida pensada por meio da metáfora teatral, a vida compreendida em seu caráter efêmero, em sua natureza de mascarada, na qual desempenhamos múltiplos papéis, em meio a uma grande representação teatral. É o que designa a expressão universalizante do *theatrum mundi*³⁹¹, o grande teatro do mundo, a vida como algo que se passa sobre um palco, onde tudo é móvel, mutável, inconstante, provisório e onde a incerteza da razão faz dela, simultânea e inevitavelmente, loucura.

ameaçadoras fronteiras estão somente separadas por um perigoso e estreito oceano. Supri minha insuficiência com vossos pensamentos. Multiplicai um homem por mil e criai um exército imaginário. Figurai, quando falarmos de cavalos, que os estais vendo imprimir os orgulhosos cascos no solo brando, porque são vossas imaginações que devem, hoje, vestir os reis, transportá-los de um lugar para outro, transpor os tempos, acumular numa hora de ampulheta os acontecimentos de muitos anos. Permiti que eu supra como coro as lacunas desta história e que, fazendo a função de prólogo, rogue vossa bondosa indulgência para que escuteis e julgueis tranquila e bondosamente nossa peça.”

³⁹⁰ Erasmo. *Op. Cit.* p. 42, 43.

³⁹¹ A metáfora do *Theatrum mundi* é um *topos* que atravessa os séculos desde o estoicismo de Epíteto e de Sêneca, mas que ganha uma força excepcional nos primórdios da era moderna, sobretudo com o dramaturgo e poeta espanhol Calderón de La Barca (1600-1681), autor de um auto intitulado, *El Gran Teatro del Mundo*, e da famosa comédia (ou tragi-comédia), *La Vida es sueño* (1635). Calderón é considerado, ao lado de Shakespeare, “o representante máximo da angústia criada por uma nova e perturbadora visão de mundo.” Cf. Elza Cunha de Vincenzo, *In: A Vida é Sonho*, de Pedro Calderón de La Barca, Trad. Renata Pallotini. Ed. Página Aberta. São Paulo, 1992. p. V.

Vistas em conjunto, todas essas imagens, desenharam os fortes elos de afinidade entre aqueles que melhor captaram a essência de seu tempo. *A Tempestade*, de William Shakespeare, produz a perfeita síntese dessa experiência, nos versos a seguir:

Nossos divertimentos já acabaram.
 Esses nossos atores, como já prevenira,
 eram todos espíritos e desapareceram no ar,
 no seio do ar impalpável;
 e semelhante ao edifício sem base desta visão,
 as altas torres, cujos cimos tocam as nuvens,
 os suntuosos palácios, os solenes templos,
 até o imenso globo, sim, e tudo quanto nele descansa,
 dissolver-se-á e, como este cortejo insubstancial acaba de sumir,
 sem deixar atrás de si o menor sinal.
 Somos feitos do mesmo material que os sonhos
 e nossa curta vida acaba como um sono.³⁹²

Com Descartes, ocorre uma transformação substancial da razão e a experiência da loucura passa a se opor radicalmente a ela. Suas *Meditações* constituem o paradigma da atitude racionalista frente à loucura, emergente em meados do século XVII. Relegada à pura negatividade, a loucura, esse “outro radical” da razão, torna-se impeditiva do pensamento. Nas palavras de Foucault, “No caminho da dúvida, Descartes encontra a loucura ao lado do sonho e de todas as formas de erro.”³⁹³ Ora, se é justamente o pensamento que constitui o *Sujeito* cartesiano, ele não pode ser contaminado pela excentricidade da insensatez. Logo na “Primeira Meditação”, o argumento que afirma que os sentidos são enganadores deixa escapar, na expressão de Foucault, um “resíduo de verdade”, na medida em que, para os sentidos, a proximidade e o imediatismo da experiência tendem a confirmá-la. Contudo, se o sonho pode ameaçar essa certeza imediata, uma vez que também nele eu posso acreditar vivê-la a ponto de não mais saber o que é sonho e o que é realidade, da mesma forma ele conserva um “resíduo de verdade”. Mesmo na “irrealidade” do sonho é possível reconhecer elementos básicos e primordiais dessa mesma realidade objetiva que impera fora dele. A loucura consiste, no entanto, justamente na exceção, e deve ser, pois, deixada de lado, porque não estabelece nenhuma conexão com a verdade.

³⁹² William Shakespeare. *A Tempestade*. Ato IV, Cena I, In: *Obras Completas*. Op. Cit. Vol. I.

³⁹³ Michel Foucault. *História da Loucura*. Op. Cit. p. 45.

O que se pode perceber no tratamento da loucura, em Descartes, recorrendo mais uma vez a Foucault, é que ele estabelece para ela uma significativa distinção: “Descartes não evita o perigo da loucura do mesmo modo como contorna a eventualidade do sonho ou do erro.” Se o que há de mais verdadeiro e fundamental para Descartes é o pensamento racional, o louco, em sua desrazão, está inteiramente descartado como *Sujeito*, da mesma forma que será descartado, mais adiante, o Gênio maligno ou Deus enganador. Nas palavras do próprio Descartes:

(...) ainda que os sentidos nos enganem algumas vezes no tocante às coisas pouco sensíveis e muito distantes, talvez se encontrem muitas outras, das quais não se pode razoavelmente duvidar, conquanto as conheçamos por meio deles: por exemplo, que estou aqui, sentado perto do fogo, vestido com um roupão, com este papel entre as mãos, e outras coisas dessa natureza. E como é que eu poderia negar que estas mãos e este corpo sejam meus? A não ser, talvez, que me compare com aqueles insensatos cujo cérebro é de tal maneira perturbado e ofuscado pelos negros vapores da bilis, que asseguram constantemente que são reis quando paupérrimos, que estão vestidos com ouro e púrpura, quando estão de todo nus, ou imaginam ser cântaros, ou ter um corpo de vidro. Mas quê? São loucos, e eu não seria menos extravagante se me regrasse por seus exemplos.³⁹⁴

Conforme ressalta Foucault, “Nem o sono povoado de imagens, nem a clara consciência de que os sentidos se iludem podem levar a dúvida ao ponto extremo de sua universalidade”.³⁹⁵ E isso justamente porque, em ambos, algo sempre escapa, algo de verdadeiramente real. Se a radicalização da dúvida só pode ser levada a termo por meio do argumento do *Gênio Maligno*, capaz de arrastar na incerteza toda e qualquer realidade, a loucura, por sua vez, inviabiliza o projeto cartesiano do *Sujeito Pensante*. Como experiência de desvirtuamento da razão, a loucura paralisa o argumento de Descartes. O que é mais certo é que o *Sujeito Pensante*, essa instância fundamental para a garantia de uma primeira certeza, e que vai permitir a virada do argumento cartesiano do *cogito* na direção da afirmação da possibilidade do conhecimento, tão almejada pelo filósofo, não pode ter seu pensamento corrompido pela loucura. Para legitimar-se como *fundamento* da própria realidade, esse *cogito*, única via capaz de assegurar a existência do próprio *Sujeito*, precisa, ao contrário, estar intacto. Michel Foucault conclui seu

³⁹⁴ René Descartes. *Meditações Metafísicas*. I, 4. Ed. Martins Fontes. São Paulo. 2000. p. 31, 32.; Cf. tb. no original, em francês: *Méditations Métaphysiques*. Op. Cit. p. 59.

³⁹⁵ Michel Foucault. *História da Loucura*. Op. Cit. p. 46.

pensamento acerca do processo que culmina no “exílio” da loucura, em Descartes, da forma que se segue:

O percurso da dúvida cartesiana parece testemunhar que no século XVII esse perigo está conjurado e que a loucura foi colocada fora do domínio no qual o sujeito detém seus direitos à verdade: domínio este que, para o pensamento clássico, é a própria razão. Doravante, a loucura está exilada. Se o *homem* pode sempre ser louco, o *pensamento*, como exercício de soberania de um sujeito que se atribui o dever de perceber o verdadeiro, não pode ser insensato. Traça-se uma linha divisória que logo tornará impossível a experiência tão familiar à Renascença, de uma Razão irrazoável, de um razoável Desatino. Entre Montaigne e Descartes algo se passou: algo que diz respeito ao advento de uma *ratio*.³⁹⁶

A diferença mais radical entre o modo como a loucura se deixa ver na tragédia antiga e na tragédia moderna consiste no fato de que, na tragédia antiga, ela era uma passagem ou um veículo para a lucidez. Após os tormentos do transe ou delírio, o herói era restituído à razão, ainda que isso pudesse conduzi-lo ao suicídio, como no caso do *Ájax*, de Sófocles, ou ao exílio, para a purificação da cidade, como se dá com Agave, nas *Bacantes*, de Eurípides. O exemplo paradigmático da reconciliação do herói com a vida encontra-se, sem dúvida, no destino de Orestes, na *Orestéia*, de Ésquilo, decidido pelo tribunal que põe em confronto deuses novos e antigos e que pode ser compreendido, por fim, como imagem poética do processo de fundação do Estado democrático na Grécia Antiga. A absolvição de Orestes pelo tribunal fundado em Atenas e presidido por sua padroeira, a deusa Palas Atená, permite reconhecer a restituição da ordem total do cosmos, por meio da união entre a força arcaica e noturna das Erínias e a força luminosa dos deuses olímpicos.

Na tragédia moderna de Shakespeare, a solução para a loucura é dupla: em sua forma pura, isto é, separada da razão, do jogo vital que deve manter com ela, não há qualquer possibilidade de retorno à lucidez. Ofélia é impelida pela loucura, que a arrasta, inexoravelmente para a morte, sem qualquer perspectiva de reflexão. Associada, por sua vez, ao espírito crítico e especulativo, que atua constantemente como impulso para o pensamento, a “loucura” de Hamlet conduz à verdade. Essa loucura é, conforme afirmado anteriormente, um ardil, uma estratégia da razão, ela estabelece com a razão um jogo dinâmico de reciprocidade, que afirma o quão devastador pode ser uma tal separação. Mesmo

³⁹⁶ *Id. Ibid.* p. 48.

que se possa argumentar que alguém que se finge de louco deve estar realmente louco³⁹⁷, a loucura de Hamlet, como bem o notou Polônio, o conselheiro do rei, possui certo método — “Embora isto seja loucura, há método nela”.³⁹⁸ Talvez, o jogo paradoxal de uma *loucura metódica*, poetado por Shakespeare, tenha como propósito justamente o fazer aparecer da verdade por meio de seu avesso, a loucura, tornando inevitável o seu reconhecimento no interior da própria razão. Em Hamlet, sendo a loucura planejada, derivada justamente da razão, o que é afirmado é sobretudo a sua compreensão como algo que ainda não foi projetado para um plano excludente ou oposto à razão. Ainda que se encontre na iminência da apropriação, mais característica da era moderna, que vai considerá-la como “condição de impossibilidade do pensamento”³⁹⁹, ou “extravagância”.

É preciso ter em mente que a tragédia dá um tratamento à loucura que é, antes de mais nada, poético, onde a loucura vigora de forma paradigmática. Aqui interessa sobretudo a forma como a loucura é apresentada na poesia trágica. Vista, mais uma vez, sob a luz da ambiguidade que lhe é própria, a tragédia parece poetar, nesse sentido, o intrínseco confronto entre razão e desrazão, enfrentado pelo homem, em seu *agon* com o mundo. No caso da tragédia moderna, quando a razão já não guarda mais nenhuma certeza, uma vez que a existência do próprio mundo (e do real, em si mesmo) parece incerta, a atitude verdadeiramente lúcida reside ironicamente no estratagema da loucura e na sua reintegração à razão.

Há aí um paradoxo a ser pensado, uma contradição da própria razão, que a faz necessitar da loucura para completar-se. É em momentos como esses que se percebe com maior clareza o quanto Shakespeare está entre o ocaso de um mundo e a aurora de um novo mundo. Em consonância com tudo o que venho procurando sustentar nesta tese, é possível afirmar que Shakespeare se encontra em um tempo

³⁹⁷ A esse respeito é interessante resgatar as palavras de Jan Kott, reportando-se a uma montagem de *Hamlet*, na Cracóvia: “À questão clássica — Hamlet finge a loucura ou está louco? — a encenação de Cracóvia responde: Hamlet finge a loucura, com sangue frio usa a máscara da loucura a fim de executar um golpe de Estado; Hamlet está louco, pois, quando a política elimina todo os outros sentimentos, ela própria se torna uma imensa loucura.” Cf. Jan Kott. *Shakespeare Nosso Contemporâneo*. Op. Cit. p. 73.

³⁹⁸ William Shakespeare. *Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. Ato II, Cena II. Trad. Elvio Funck. Ed. Unisinos. Op. Cit., Cf. tb. no original inglês, In: *The Complete Works*. Op. Cit.: *Though this be madness, yet there is method in't*.

³⁹⁹ Michel Foucault. *História da Loucura*. Op. Cit. p. 46.

trágico por excelência; um tempo, simultaneamente, de ruptura e transição, que assinala uma transformação radical e inevitável.

4.5.

Tragédia: poética da desarticulação da ordem do mundo

As jovens que guiam Parmênides em sua viagem ao mundo subterrâneo⁴⁰⁰ são as filhas do Sol. Isso soa estranho, inteiramente paradoxal. Para nós, o sol está nas alturas, na luz, e nada tem a ver com a escuridão e a morte. Mas isso não é porque somos mais sábios ou porque conseguimos deixar para trás o mundo do mito: isso seria tão fácil quanto deixar para trás nossa própria morte. A razão pela qual isso soa estranho para nós é porque perdemos todo e qualquer contato com o mundo subterrâneo. O mundo subterrâneo não é somente um lugar de escuridão e morte. Ele só se parece assim à distância. Na realidade, é o lugar supremo do paradoxo, onde os contrários se reúnem. Nas raízes das mitologias ocidentais, bem como das mitologias orientais, está a ideia de que o sol emerge do mundo subterrâneo e para lá retorna todas as noites. Ele pertence ao mundo subterrâneo. É onde ele possui sua morada, de onde seus filhos provêm. A fonte da luz está em casa na escuridão.

Isso era muito bem compreendido no sul da Itália. Toda uma mitologia italiana se desenvolveu em torno da imagem do deus sol, que era conduzido em seu carro, pelos cavalos que o carregavam para fora do mundo subterrâneo, antes de levá-lo de volta para o fundo. Isso era verdadeiro também em Vélia.⁴⁰¹ E para certos homens e mulheres conhecidos como Pitagóricos — pessoas que tinham se reunido em torno de Pitágoras, quando ele veio do Oriente para o sul da Itália — as mesmas ideias eram uma tradição básica. Aquelas pessoas estavam familiarizadas com as tradições órficas, elas as praticavam. Heracles era seu herói. Os pitagóricos tendiam a viver próximos a regiões vulcânicas. Para eles, isso era bastante significativo. Eles viam o fogo vulcânico como a luz nas profundezas da escuridão: ela era o fogo do inferno, mas também o fogo do qual deriva toda a luz que conhecemos e vemos. Para eles, a luz do sol, da lua e das estrelas era apenas reflexo, desdobramentos do fogo invisível interior ao mundo subterrâneo. E eles entendiam que não havia ascensão sem descensão, nenhum céu sem atravessar o inferno. Para eles, o fogo do mundo subterrâneo era purificador, transformador e imortalizante. Tudo era parte de um processo e não havia nenhum atalho. Tudo tinha que ser experienciado, incluído; e encontrar claridade significava encarar a mais absoluta escuridão.

Isso é bem mais do que uma questão de mitologia. Em teoria, nós pensamos saber que toda aurora traz um novo dia, mas na prática nós não enxergamos o que isso

⁴⁰⁰ A interpretação da viagem de Parmênides como sendo uma viagem ao "mundo subterrâneo" é uma tomada de posição do autor inglês Peter Kingsley e pode ser considerada controversa, na medida em que não há qualquer indício de que as filhas do Sol tenham conduzido o pensador ao mundo subterrâneo. Ao contrário, tudo parece indicar as alturas e a luminosidade dos céus como destino para a revelação da verdade. Contudo, essa não é uma questão determinante para a presente tese. Aqui interessa sobretudo a estrutura cosmológica do mundo concebido em torno de um eixo, que une, justamente, o que está embaixo ao que está no alto, esse "lugar mítico" que dá origem à noite e ao dia, à luminosidade e à escuridão, à terra e ao céu; o ponto originário, portanto, dos contrários primordiais. Para uma discussão mais ampla acerca dessa controvérsia, ver: Kahn, C. "Algumas questões controversas na interpretação de Parmênides". Trad. Marcus Reis Pinheiro, *Anais de Filosofia Clássica: Revista do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFRJ*, vol. 1, n. 2, 2007, p. 33-45. Semestral. ISSN 1982-5323.

⁴⁰¹ Vélia é um dos nomes da cidade, ao sul da Itália, pátria de Parmênides, que, de acordo com diferentes povos, recebeu diferentes nomes: Hyele, Eléa ou Vélia. Cf. Peter Kingsley. *In The Dark Places of Wisdom*. The Golden Sufi Center Publishing. USA. 2004. p. 24.

significa. No fundo, todos concordamos em buscar a luz na luz e em evitar tudo o mais: rejeitar a escuridão, as profundezas. Os pitagóricos se deram conta de que há alguma coisa muito importante escondida nas profundezas. Para eles, não era simplesmente uma questão de confrontar um pouco de escuridão dentro de si mesmos — mergulhar em seus sentimentos, remar na lagoa de suas emoções, tentando trazê-las para a luz do dia. Era uma questão de atravessar diretamente a escuridão, na direção do que jaz na outra extremidade.

Não é um desafio agradável de se viver. Nossas mentes são derrotadas diante da simples perspectiva. Então, quando Platão e seus seguidores se apropriaram dessas ideias dos pitagóricos, eles sabiamente amputaram as ambiguidades: focaram somente na verdade, no bem e no belo, e deixaram de fora a necessidade da descensão. (...) É bem mais simples manter o divino em algum lugar no alto, a uma distância segura. O problema é que quando o divino é removido das profundezas nós perdemos a nossa profundidade, e começamos a ver as profundezas com medo, e acabamos nos debatendo, correndo de nós mesmos, tentando nos elevar, por meio de nossos próprios esforços, no além. É impossível atingir a luz ao custo da rejeição da escuridão. A escuridão nos assombra; somos perseguidos por nossa própria escuridão. (...) Não é nem mesmo uma questão de atitude, mas simplesmente uma questão de percepção — a percepção de que a luz pertence à escuridão, a claridade à obscuridade, a percepção de que a escuridão não pode ser rejeitada em favor da luz porque tudo contém o seu oposto. Eis a razão pela qual a viagem de Parmênides o conduz precisamente ao ponto onde todos os opostos coincidem: o ponto de onde emergem Dia e Noite, o lugar mítico onde Terra e Céu possuem sua origem. E é por isso que ele descreve os portões diante dos quais ele chega como tendo seu limiar no Tártaro mas “elevando-se até os céus”. Eles estão onde o mais alto e o mais baixo se encontram, exatamente no mesmo ponto onde os antigos poetas descreveram Atlas, com os pés no mundo de baixo, mas sustentando os céus com sua cabeça e suas mãos.

É esse o lugar que dá acesso às profundezas e também ao mundo do alto. Pode-se subi-lo e pode-se descê-lo. É o ponto sobre o eixo do universo: o eixo que une o que está no alto e o que está embaixo. Mas primeiro é preciso descer até esse ponto, antes de estar apto a subir, morrer antes de poder renascer. Para chegar aí, onde todas as direções estão disponíveis e todas as coisas se fundem ao seu oposto, é preciso descer até a escuridão — até o mundo da morte de onde provêm Noite e Dia.⁴⁰²

Não foi possível contornar a longa passagem do autor inglês Peter Kingsley, porque ela recupera uma arcaica imagem do mundo estruturado sobre um eixo, onde se encontram todos os opostos. Parmênides, o filósofo, que, na expressão de Hannah Arendt, “ousou viajar além ‘dos umbrais do Dia e da Noite’ ”⁴⁰³, menciona, em seu poema, os gonzos (ἄζονας) das portas dos caminhos da noite e

⁴⁰² *Id. Ibid.* p. 68, 69.

⁴⁰³ Hannah Arendt. “Os pressupostos pré-filosóficos da filosofia grega”, *In: A Vida do Espírito*. Ed. Relume Dumará. Rio de Janeiro, 2002. p. 104.

do dia, que, abertas, fazem escancarar o abismo dos batentes.⁴⁰⁴ E esse parece ser um lugar de iniciação, de sabedoria:

Aí se encontram os portões dos caminhos da Noite e do Dia, encimados por um lintel e com pétrea soleira. Eles mesmos, bem altos no ar, são fechados por grandes batentes, e a Justiça vingadora (Δίκη πολύποινος) empunha os ferrolhos alternados. A ela seduziram as donzelas com brandas palavras e habilmente a persuadiram a retirar rapidamente a tranca aferrolhada dos portões. E, ao escancararem-se, fazendo, cada um por sua vez, girar nas chumaceiras os gonzos de bronze (πολυχάλκους ἄξονας ἐν σύριγξιν), ajustados com pregos e cavilhas, mostraram um abismo hiante, na moldura da porta. Diretamente, através deles, no amplo caminho, as donzelas guiaram os cavalos e o carro.⁴⁰⁵

Se há uma estrutura articulada do mundo, pensada, desde os antigos, como os gonzos ou eixos de um portal que abre o tempo para o devir circular e alternado do dia e da noite, tal como se encontra no poema de Parmênides, e se buscamos compreender os laços mais estreitos da relação entre tragédia e pensamento pré-socrático, então não pode passar despercebida a relação de proximidade que a sentença poética de Shakespeare, em *Hamlet — The time is out of joint —*, possui, vista em retrospectiva, com o fragmento de Anaximandro. Interessante é pensar que um forte indício da estreiteza desse laço de proximidade, entre tragédia e pensamento pré-socrático, nos possa advir por intermédio de um verso da tragédia moderna.

Vistas lado a lado, essas imagens — tais como a do tempo como juiz, em Sólon; o decreto do tempo, de Anaximandro; e *Dike*, a deusa da justiça, e guardiã

⁴⁰⁴ Parmênides, Fr. 1, (vv. 17-19), no grego, extraído de Éditions du Seuil. France, 1998. Trad. para o francês de Barbara Cassin. In: *Sur la Nature ou Sur l'étant. La langue de l'être?* p. 72: ταὶ δὲ θυρέτρων χάσμι' ἄχανές ποίησαν ἀναπτάμεναι πολυχάλκους ἄξονας ἐν σύριγξιν ἀμοιβᾶδ' εἰλίξασαι

⁴⁰⁵ Parmênides, *O Proêmio*, In: G. S. Kirk; J. Raven & M. Schofield. *Os Filósofos Pré-socráticos Op. Cit.* p. 253. *Cp. Pré-socráticos. Col. Os Pensadores. Op. Cit.* p. 121:

"(...) É lá que estão as portas aos caminhos de Noite e Dia.
E as sustenta à parte uma verga e uma soleira de pedra,
e elas etéreas enchem-se de grandes batentes;
destes, Justiça de muitas penas tem chaves alternantes.
A esta, falando-lhes as jovens com brandas palavras,
persuadiram habilmente a que a tranca aferrolhada
depressa removesse das portas; e estas, dos batentes,
um vão escancarado fizeram abrindo-se, os brônzeos
umbrais nos gonzos alternadamente fazendo girar,
em cavilhas e chavetas ajustados; por lá, pelas portas
logo as moças pela estrada tinham carro e éguas."

dos portões do dia e da noite, em Parmênides⁴⁰⁶ — apontam para uma justiça cósmica, garantia de um equilíbrio universal; uma ética do cosmos, regulado pelo tempo. O que se pode depreender, portanto, em retrospectiva, dessa fórmula poética moderna é que a tragédia parece se dar justamente quando essa estrutura se desarticula e, conseqüentemente, toda a ordem do mundo sai de seu eixo. Essa seria a razão cosmológica da tragédia. Mas o fundamental aqui é que o que se vê por meio da desarticulação do cosmos de seu eixo corresponde à desarticulação do próprio *agon* harmônico e natural do cosmos, enquanto jogo de forças contrárias em equilíbrio, alternância e circularidade, por meio de um desajuste ou desarranjo de uma dessas forças. É como se o *agon*, esse jogo vital para a manutenção da unidade do cosmos, cessasse, interrompido pela desmedida do imperar de um único poder sobre os outros. Contudo, para o restabelecimento da ordem será necessário um novo *agon*, agora, entre mundos ou *cosmoi* diferentes, e esse *segundo agon* diz respeito a uma mudança inexorável, ao fim de uma era, e, conseqüentemente ao começo de um novo tempo, o ocaso de um mundo e ascensão de outro. Esse *segundo agon* não é harmônico, ao contrário, ele é a desarticulação de um mundo de seu eixo, em face de uma nova ordem ou cosmos emergente. O que se opera por meio da reconciliação trágica, no desfecho da tragédia, não é a vitória de um desses mundos sobre o outro, mas uma assimilação, uma transformação radical que culmina com a aurora de um novo mundo.

A questão que se impõe, diante do choque provocado pela afirmação poética de um mundo “fora do eixo” é: poderia a expressão de Shakespeare designar o traço universal que tanto se buscou na hipótese da continuidade entre tragédia antiga e moderna? Seria essa expressão a fórmula linguística por meio da qual o poeta, inaugurando a tragédia moderna, sintetizou poeticamente a sua universalidade?

O fundamental aqui é observar que o sujeito da sentença poética shakespeariana é o tempo: “*The time*” is out of joint. Compreendido, sem maiores problemas, em algumas de suas melhores traduções, como: “O mundo está fora

⁴⁰⁶ Parmênides, Fr. 1, (v. 14), no grego, extraído de Éditions du Seuil. *Op. Cit.* p. 72: τῶν δὲ Δίκη πολύποινος ἔχει κληϊδᾶς ἀμοιβούς.

dos eixos”⁴⁰⁷. O que essas traduções parecem ressaltar, talvez até mesmo sem uma intenção consciente, é a possibilidade de compreensão de uma equivalência entre *tempo* e *mundo*. É possível pensar o *tempo* no sentido de uma *época*, como quando se diz que “o mundo está louco” ou “este mundo está louco”, significando que uma determinada época está desajustada. Mas é possível, para além disso, pensar a equivalência entre tempo e mundo, operada por certas traduções, como apontando para algo ainda maior: a intrínseca relação que tempo e mundo, isto é, *khronos* (χρόνος) e *cosmos* (κόσμος), mantinham na antiguidade trágica, e como essa relação chegou à época de Shakespeare.

A relação entre *cosmos* e *khronos* possui uma vitalidade originária e intrínseca. Ao que parece, o *cosmos* esteve associado ao tempo desde os primeiros pensadores. Em Empédocles, por exemplo, isso é atestado pelo fragmento 17, onde o pensador da Sicília afirma que tudo o que nasce e perece se dá de acordo com o ciclo do tempo.⁴⁰⁸ Entre os pitagóricos, por sua vez, *khronos* é identificado

⁴⁰⁷ Tomo como exemplo a tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes, já citada anteriormente.

⁴⁰⁸ Cf. *Empédocle*. Vol. II. *Les origines*. édition et traduction des fragments et des témoignages par Jean Bollack. Ed. Gallimard. Les Éditions de Minuit. Paris, France. 1969, p. 16 a 19:

*Double ce que je vais dire: tantôt l'un croît pour seul être,
De plusieurs qu'il était, tantôt il se sépare et devient pluriel, d'un qu'il fut.
Double, la naissance des choses mortelles, double leur dépérissement.
L'une, la rencontre de tous l'enfante et l'emporte à la fois,
L'autre, dispersant, se disperse, quand Ils se séparent à nouveau.*

*Et jamais Ils ne cessent d'échanger leurs chemins;
Tantôt, par Amour, se rencontrant tous dans l'un,
Tantôt emportés chacun au loin par la haine de Discorde;
Et, quand l'un se sépare encore, le multiple s'accomplit.
C'est comme cela qu'ils deviennent, et la vie ne leur est pas
donnée pour toujours;
Mais pour autant que jamais Ils ne cessent d'échanger leurs chemins,
Ils sont toujours, immobiles, dans le cercle.*

*Mais allons, écoute ce récit: d'écouter, plus riche deviendra ta pensée
Je te l'ai dit, quand j'éclairais les frontières de mon récit:
Double ce que je vais dire: tantôt l'un croît pour seul être,
De plusieurs qu'il était, tantôt il se sépare et devient pluriel, d'un qu'il fut.*

*Feu, Eau et Terre, et les cimes de l'Air, immenses,
Et la funeste Haine, séparée d'Eux, les vaut bien partout,
Et l'Amitié, qui est en Eux, leur est égale en longueur et en largeur.*

*Elle, regarde-la avec ta pensée, ne reste pas là, les yeux éblouis,
Elle, qu'honorent les hommes, plantée dans leurs jointures;
Par elle, ils méditent l'amour, ils accomplissent les oeuvres qui joignent,
L'appelant de son nom de Joyeuse et d'Aphrodite.*

com a própria esfera celeste, e seu movimento, pois, como sequência dos ciclos astronômicos, o tempo constitui o movimento vital do universo. Em Anaxágoras, a revolução dos astros no céu é apresentada como exemplo para a afirmação de que o *Nous* ordena todas as coisas:

E é o Espírito (νοῦς) que tem conhecimento de todas as coisas que se misturam e se separam e dividem. E tudo o que estava para ser — o que era e o que agora é e o que há-de-ser — a tudo o Espírito pôs em ordem, bem como a esta revolução que agora executam os astros, o Sol e a Lua, o ar e o *aither* (...).⁴⁰⁹

Sempre fazendo a ressalva de que o testemunho de Platão é posterior aos tempos áureos da tragédia grega, pode-se afirmar, sem qualquer dúvida, que, em Platão, essa relação entre tempo e mundo se realizou amplamente. E se a nós

*Personne ne l'a reconnue, comme elle tournoie dans les yeux,
Pas un mortel; mais toi écoute l'équipée de ces paroles sûres.
Tous, Ils sont égaux et de même noblesse;
Chacun règne avec d'autres honneurs, à chacun sa nature;
Mais Ils dominent tour a tour dans les cercles du temps (...)*

No grego, extraído do estabelecimento de texto usado por Jean Bollack, na mesma edição, p. 17 e 19.

δίπλ' ἐρέω· τοτὲ μὲν γὰρ ἔν ἡϋξήθη μόνον εἶναι
ἐκ πλεόνων, τοτὲ δ' αὖ διέφυ πλέον' ἐξ ἐνὸς εἶναι
δοιῇ δὲ θνητῶν γένεσις, δοιῇ δ' ἀπόλειψις·
τὴν μὲν γὰρ πάντων σύνοδος τίκτει τ' ὀλέκει τε,
ἡ δὲ πάλιν διαφυομένων δρυφθεῖς ἀποδρύπτει
καὶ ταῦτ' ἀλλάσσοντα διαμπερές οὐδαμὰ λήγει,
ἄλλοτε μὲν Φιλότητι συνερχόμεν' εἰς ἔν ἅπαντα
ἄλλοτε δ' αὖ δίχ' ἕκαστα φορεύμενα Νείκεος ἔχθει.
ἡ δὲ πάλιν διαφύντος ἐνὸς πλέον' ἐκτελέθουσι,
τῇ μὲν γίγνονταί τε καὶ οὗ σφισιν ἔμπεδος αἰῶν.
ἡ δὲ διαλλάσσοντα διαμπερές οὐδαμὰ λήγει,
ταύτῃ δ' αἰὲν ἕασιν ἀκίνητοι κατὰ κύκλον.
ἀλλ' ἄγε μύθων κλύθι· μάθη γάρ τοι φρένας αὖξει.
ὥς γὰρ καὶ πρὶν ἔειπα πιφάσκων πείρατα μύθων
δίπλ' ἐρέω· τοτὲ μὲν γὰρ ἔν ἡϋξήθη μόνον εἶναι
ἐκ πλεόνων, τοτὲ δ' αὖ διέφυ πλέον' ἐξ ἐνὸς εἶναι
Πῦρ καὶ ὕδωρ καὶ Γαῖα καὶ Ἡέρος ἄπλετον ὕψος,
Νεῖκός τ' οὐλόμενον δίχα τῶν ἀτάλαντον ἅπαντη
καὶ Φιλότης ἐν τοῖσιν ἴση μῆκός τε πλάτος τε.
τὴν σὺν νόῳ δέκρευ μῆδ' ὄμμασιν ἦσο τεθιπώς·
ἦτις καὶ θνητοῖσι νομίζεται ἔμφυτος ἄρθροισι,
τῇ τε φίλα φρονέουσι καὶ ἄρθμια ἔργα τελοῦσι
Γηθοσύνην καλέοντες ἐπώνυμον ἡδ' Ἀφροδίτην·
τὴν οὗ τις μετ' ὅσοισιν ἐλισσομένην δεδάηκε
θνητὸς ἀνὴρ· σὺ δ' ἄκουε λόγου στόλον οὐκ ἀπατηλόν.
ταῦτα γὰρ ἴσα τε πάντα καὶ ἥλικα γένναν ἕασι,
τιμῆς δ' ἄλλης ἄλλο μέδει, πάρα δ' ἦθος ἐκάστω,
ἐν δὲ μέρει κρατέουσι περιπλομένοιο χρόνοιο

⁴⁰⁹ Anaxágoras, Fr. 12, extraído da *Física* de Simplicio. No grego, extraído do estabelecimento de texto usado por G. S. Kirk; J. Raven & M. Schofield. *Os Filósofos Pré-socráticos Op. Cit.*:

καὶ ὅποια ἔμελλεν ἔσεσθαι καὶ ὅποια ἦν καὶ ὅσα νῦν ἔστι καὶ ὅποια ἔσται, πάντα διεκόσμησε νοῦς, καὶ τὴν περιχώρησιν ταύτην ἦν νῦν περιχωρεῖ τά τε ἄστρα καὶ ὁ ἥλιος καὶ ἡ σελήνη καὶ ὁ αἴθρ καὶ ὁ αἰθήρ οἱ ἀποκρινόμενοι.

interessa pensar também como essas relações vigoraram nos tempos de Shakespeare, então vale compreender que, no *Timeu* (sem dúvida, a obra de Platão que com maior força circulou ao longo da Idade Média, fazendo ressoar a noção antiga de cosmos em tempos cristãos), o mundo é engendrado pelo Demiurgo, de acordo com o modelo eterno das Ideias, mas seu movimento é disparado concomitantemente ao movimento dos astros nas esferas, que permitem ao homem o acesso ao número. E isso é o tempo. Assim, o tempo se dá por meio do movimento do sol, que marca os dias; da lua, que marca os meses; e a volta completa do sol, que marca o ano. Platão define o tempo (χρόνος) como a imagem móvel da eternidade imóvel (αἰών) e anuncia o “nascimento lógico-racional” do cosmos a partir do momento em que se inicia o movimento circular e eterno dos astros divinos que marcam o tempo (χρόνος). Em Platão, portanto, só há cosmos se há *khronos*, isto é, só há mundo se há tempo. Fora disso, só pode haver a permanência atemporal ou a eternidade (αἰών) das Ideias:

Quando ele viu o mundo em movimento e com vida, engendrado para ser o santuário dos astros divinos, o pai que o havia engendrado foi tomado de admiração; ele se alegrou e teve a ideia de dar a ele [ao mundo] ainda mais semelhança com relação ao seu modelo. Assim como este último é um ser vivente eterno, também o universo, tanto quanto possível, ele empreendeu fazer finalmente como tal. Assim, a natureza desse vivente se descobria ser eterna, mas uma tal condição, adaptá-la em todos os pontos àquilo que é sujeito ao nascimento, não era evidentemente possível; por isso teve ele a ideia de formar uma espécie de imagem móvel da eternidade e, enquanto ele organiza o Céu, ele forma, de acordo com a eternidade imutável em sua unidade, uma imagem eternamente em andamento ritmada pelo número; é isso o que nós chamamos o Tempo. Com efeito, os dias, as noites, os meses e os anos, não eram antes que o Céu tivesse nascido; é portanto, simultaneamente à constituição deste, que ele arranja o seu nascimento. Todos eles são divisões do Tempo (...).⁴¹⁰

⁴¹⁰ Platão. *Timeu*, 37b-e. Trad. Léon Robin. Bibliothèque de la pléiade. *Oeuvres Completes*. Vol. II. Op. Cit.:

Or, quand il vit le monde en mouvement et en vie, des dieux éternels devenu pour être le sanctuaire, le père qui l'avait engendré fut saisi d'admiration; il fut réjoui et il eut l'idée de le porter encore à plus de ressemblance à l'égard de son modèle. De même donc que celui-ci se trouve être un vivant éternel, cet univers de même, autant qu'il était possible, il entreprit de le rendre finalement tel. Ainsi donc, la nature de ce vivant se trouvait être éternelle, et une telle condition, l'adapter en tous points à ce qui est sujet à la naissance n'était évidemment pas possible; aussi eut-il l'idée de former une sorte d'image mobile de l'éternité, et, tandis qu'il organise le Ciel, il forme, d'après l'éternité immuable en son unité, une image à l'éternel déroulement rythmé par le nombre; et c'est là ce que nous appelons le Temps. Les jours en effet, les nuits, les mois et les années n'étaient pas avant que le Ciel fût né; c'est alors, simultanément à la constitution de celui-ci, qu'il combine leur naissance. Tout cela, ce sont divisions du Temps (...). No grego, extraído do estabelecimento de Albert Rivaud. Ed. Les Belles Lettres, Tomo X. Paris, France, 1970.

⁴¹⁰ Ὡς δὲ κινηθὲν αὐτὸ καὶ ζῶν ἐνόησεν τῶν αἰδίων θεῶν γεγονὸς ἄγαλμα ὁ γεννήσας πατήρ, ἡγάσθη τε καὶ εὐφρανθεὶς ἔτι δὴ μᾶλλον ὅμοιον πρὸς τὸ παράδειγμα ἐπενόησεν ἀπεργάσασθαι.

Além da imensa beleza e contundência da imagem construída por Platão, interessa, sobretudo, perceber que, na lógica cósmica platônica, o céu (οὐρανός) e o tempo (χρόνος) são juntos. Mais do que isso, *só podem ser* juntos. E isso é textualmente afirmado um pouco mais adiante pelo filósofo:

O tempo nasce portanto ao mesmo tempo que o céu, a fim de que, engendrados ao mesmo tempo, eles sejam dissolvidos ao mesmo tempo, se eles deverem conhecer algum dia a dissolução (...).⁴¹¹

Consequentemente, se fosse aplicada aqui, em um livre exercício do pensamento em retrospectiva, a fórmula trágica shakespeariana, *The time is out of joint*, isso significaria dizer que o mundo está fora do eixo. Mas a palavra usada por Platão nesta passagem é céu (οὐρανός). De modo que seria possível dizer ainda que o céu está fora do eixo. É preciso pensar portanto também a relação entre céu (οὐρανός) e cosmos (κόσμος), entre os antigos, e suas conseqüentes emanações nos tempos de Shakespeare.

Em Platão, ao que parece, a relação entre cosmos, *khronos* e *ouranos* é bastante estreita. Charles Kahn atesta que, sob o aspecto espacial, o cosmos é geralmente identificado a *ouranos*, sendo o corpo cujos membros são os elementos.⁴¹² De modo que, em muitas de suas ocorrências, entre os antigos, os termos aparecem como correlatos. O autor americano afirma ser por uma natural especialização de sentido que o termo cosmos acaba sendo empregado como uma variação para οὐρανός⁴¹³, ou seja, é pelo uso corrente, que, naturalmente, um termo que designa algo maior e mais geral, passa a designar também uma parte

Καθάπερ οὖν αὐτὸ τυγχάνει ζῶον αἰδίου ὄν, καὶ τόδε τὸ πᾶν οὕτως εἰς δύναμιν ἐπεχείρησε τοιοῦτον ἀποτελεῖν. Ἡ μὲν οὖν τοῦ ζῶου φύσις ἐτύγχανεν οὐσα αἰώνιος, καὶ τοῦτο μὲν δὴ τῷ γεννητῷ παντελῶς προσάπτειν οὐκ ἦν δυνατόν· εἰκὼ δ' ἐπενόει κινητόν τινα αἰῶνος ποιῆσαι, καὶ διακοσμῶν ἅμα οὐρανὸν ποιεῖ μένοντος αἰῶνος ἐν ἐνὶ κατ' ἀριθμὸν ἰοῦσαν αἰώνιον εἰκόνα, τοῦτον ὃν δὴ χρόνον ὠνομάκαμεν. Ἡμέρας γάρ καὶ νύκτας καὶ μῆνας καὶ ἐνιαυτούς, οὐκ ὄντας πρὶν οὐρανὸν γενέσθαι, τότε ἅμα ἐκείνῳ συνισταμένῳ τὴν γένεσιν αὐτῶν μηχανᾶται· ταῦτα δὲ πάντα μέρη χρόνου, καὶ τό τ' ἦν τό τ' ἔσται χρόνου γεγονότα εἶδη, ἃ δὴ φέροντες λαμβάνομεν ἐπὶ τὴν αἰδίου οὐσίαν οὐκ ὀρθῶς.

⁴¹¹ *Id. Ibid.* 38b: *Le Temps, donc, est né avec le Ciel, afin que, engendrés ensemble, ensemble aussi ils soient dissous, si jamais dissolution leur doit advenir (...).*

No grego, extraído do estabelecimento de Albert Rivaud. Ed. Les Belles Lettres. *Op. Cit.*:
χρόνος δ' οὖν μετ' οὐρανοῦ γέγονεν, ἵνα ἅμα γεννηθέντες ἅμα καὶ λυθῶσιν, ἃν ποτε λύσις τις αὐτῶν γίγνηται, καὶ κατὰ τὸ παράδειγμα τῆς διαιωνίας φύσεως, ἵν' ὥς ὁμοιότατος αὐτῷ κατὰ δύναμιν ᾗ· τὸ μὲν γὰρ δὴ παράδειγμα πάντα αἰῶνά ἐστιν ὄν, ὃ δ' αὖ διὰ τέλους τὸν ἅπαντα χρόνον γεγονώς τε καὶ ὢν καὶ ἐσόμενος.

⁴¹² Charles H. Kahn. *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology. Op. Cit.* p. 188, 189.

⁴¹³ *Id. Ibid.* p. 224.

desse todo e vice-versa. Em Aristóteles, por exemplo, o termo *cosmos* pode designar, além da ordem da esfera celeste, porções ainda mais restritas do mundo natural, tais como o mundo sublunar, ou mesmo, o arranjo dos elementos na terra.⁴¹⁴ Em Platão, dois exemplos significativos podem ser destacados: no *Timeu*, o termo se refere à totalidade de tudo o que existe. É o mundo todo, e não apenas a esfera das estrelas fixas, que é designado como *cosmos*. E, em conformidade com o que pode ser apreendido pela razão, este mundo é afirmado por Sócrates como “belo”.⁴¹⁵ Como segundo exemplo, ainda que tenha sua autoria contestada, o *Epinomis* apresenta o termo para designar especificamente a esfera estelar, à qual o “Ateniense” se refere como a “oitava divindade”.⁴¹⁶ De todo modo, em Platão, a beleza do *cosmos* reside na sua coincidência, na medida do possível, com a perfeição do arranjo matemático, apontando para um sentido inteligível e racional do mundo, cuja estrutura harmônica está garantida por relações matemáticas.

De modo que, uma correlação entre *khronos*, *cosmos* e *ouranos* parece corrente entre os gregos antigos, e a regularidade do movimento dos astros no céu foi, sem dúvida, o evento mais evidente, mais visível, e que melhor propicia a contemplação da relação entre tempo e mundo, em sua ordenação cosmológica.

Recorrendo mais uma vez ao *Timeu* de Platão, é possível perceber que as estrelas “produzem o tempo” e, mais adiante, elas são ditas “instrumentos do tempo”.⁴¹⁷ Na astronomia de Euclides, é a própria revolução do *cosmos* (κόσμου

⁴¹⁴ Aristóteles. *Meteorológica*. Livro I, 2 (339a 19): *Tels sont les corps [água, terra, fogo e ar] qui constituent en totalité le monde qui avoisine la Terre* (‘Ο δὴ περὶ τὴν γῆν ὅλος κόσμος ἐκ τούτων συνέστηκε τῶν σωμάτων’). Cf. tb. Livro I, 3 (339b 4): *Une première difficulté pourrait surgir à propos de ce qu'on appelle l'air: quelle nature convient-il de lui attribuer dans le monde qui entoure la Terre?* (τῷ περιέχοντι κόσμῳ τὴν γῆν.). Cf. Aristóteles. *Meteorológica*. Ed. Les Belles Lettres. Paris, France, 1982. Com estabelecimento do texto grego por Pierre Louis. Cf. tb. Charles H. Kahn. *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology*. Op. Cit. p. 224.

⁴¹⁵ Platão. *Timeu* (28b - 29a). Trad. Luc Brisson. Éditions G.F. Flammarion. Paris, France. 1996.

⁴¹⁶ Cf. Platão. *Epinomis* (987b 7): *Une divinité distincte, la huitième, doit être mentionnée également, celle que l'on pourrait désigner spécialement par le nom de Cosmos (...)*, In: Platon. *Oeuvres Complètes*. Vol. II. Trad. Léon Robin. Bibliothèque de La Pléiade. Éditions Gallimard. Paris, France. 1950.

No grego, extraído da Edição Les Belles Lettres, *Platon*. *Oeuvres Complètes*, Tome XII. Paris, France, 1976. Texte établi et traduit par Édouard des Places, S. J.: “Ενα δὲ τὸν ὄγδοον χρὴ λέγειν, ὃν μάλιστα τις ἂν κόσμον προσαγορεύοι, ὃς ἐναντίος ἐκείνοις σύμπασι πορεύεται, ἄγων τοὺς ἄλλους (...); Cf. tb. Charles H. Kahn. *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology*. Op. Cit. p. 224.

⁴¹⁷ Cf. Platão. *Timeu* (38e 4). Trad. Luc Brisson. Op. Cit.: *Lors donc que tous les astres qui étaient nécessaires pour constituer ensemble le temps eurent chacun été dotes du mouvement qui leur*

περιστροφῆς) que é identificada com o tempo (χρόνος).⁴¹⁸ Assim, se em Platão, talvez não seja possível associar o tempo à alternância, ele possui, contudo, uma relação indissociável com o cosmos. O cosmos pré-socrático, por sua vez, é, de um modo geral, marcado por uma dinâmica equilibrada de circularidade e alternância de forças; ele é constituído pelo movimento de circularidade do próprio tempo, que encontra, no curso ou evolução dos astros no céu, a mais aparente, explícita e bela manifestação de sua forma.

Em Anaximandro, é o tempo que se afirma como o regente da simétrica e alternante sinfonia das transformações cíclicas pelas quais passam os elementos no porvir:

... Princípio dos seres... ele disse (que era) o ilimitado... Pois donde a geração é para os seres, é para onde também a corrupção se gera segundo o necessário; pois concedem eles mesmos justiça e deferência uns aos outros pela injustiça, segundo a ordenação do tempo.⁴¹⁹

Aí, o tempo aparece, conforme reconhece Charles Kahn, como o magistrado que determina qual deve ser a retribuição entre as partes em oposição, deixando bastante evidentes os matizes jurídicos que possuem muitos dos fragmentos dos pré-socráticos, ao se referirem ao cosmos como totalidade ordenada. Kahn lembra ainda que a personificação⁴²⁰ de *khronos* como um pujante poder, seja nos

convenait, et que, comme corps maintenus dans les liens d'une âme, ils furent devenu des vivants et eurent été mis au courant de ce qui leur était prescrit, ils prirent leur course (...). Cf. tb. (41e 5): (...) il fallait que, disséminées dans les instruments du temps, chacune dans celui qui lui convenait, l'âme devint la créature qui, parmi les vivants, vénérât le plus les dieux (...).

⁴¹⁸ Euclides. *Phaenomena*. Apud. Charles H. Kahn. *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology*. Op. Cit. p. 224: Κόσμου περιστροφῆς χρόνος ἐστίν, ἐν ᾧ ἕκαστον τῶν ἀπλανῶν ἀστέρων ἀπ' ἀνατολῆς ἐπὶ τὴν ἑξῆς ἀνατολὴν παραγίνεται.

⁴¹⁹ Anaximandro, Fr. 110, extraído da *Física* de Simplicio, In: *Os Pré-Socráticos. Fragmentos, Doxografia e Comentários*. Col. *Os Pensadores*. Op. Cit., anteriormente citado na nota 35, p. 45, 46.

⁴²⁰ Cf. Charles H. Kahn. *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology*. Op. Cit. p. 170, 171. O tempo é Juiz em Sólon e é com frequência personificado nas tragédias áticas, bem como em Píndaro. Em Hesíodo, a divindade *Kronos*, cuja grafia se distingue, fazendo figurar o nome do deus por meio do caractere grego "κ" e não "χ" (usado, este último, sempre que se quer designar o tempo), ao que parece, não apresenta relação com o tempo. Para essa discussão, ver o estudo de Jacqueline de Romilly, intitulado, *Le Temps Dans la Tragédie Grecque*. Ed. J. Vrin. Paris, 1971. Mas, na cosmogonia de Ferécides de Siros (c. 600 a.C.), contemporâneo de Anaximandro, é o tempo que figura como divindade primária. De acordo com Diógenes Laércio, apenas uma obra de Ferécides de Siros foi conservada e, em seu início, afirmava: "Zeus, Cronos e Ctônia sempre existiram...". Cf. Diogène Laërce. *Vies et Doctrines des Philosophes Illustres*. Livre I, 119. Librairie Général Française. Paris, France. 1999.

negócios humanos seja nos acontecimentos cósmicos, é um tema constante da literatura arcaica e também da literatura clássica emergente, da qual as tragédias são um incontestável documento.

Mas, em Anaximandro, o tempo aparece como *lei geral* (τάξις) dos ciclos astronômicos, bem como da ordenação da totalidade de tudo o que há, e é concebido como um decreto, uma lei imutável. O tempo é, portanto, para além do corpo físico que encerra os astros (na sua equivalência com *ouranos*), uma *ordem* ou *lei*, uma dinâmica inteligente que dirige a participação proporcional dos elementos físicos no equilíbrio da totalidade e unidade do mundo. Se o cosmos figura como a noção que repousa na raiz da visão da Grécia pré-socrática acerca do mundo natural — essa totalidade admiravelmente organizada —, ele é definido, em Anaximandro, como estando submetido ao estatuto que regula a vigência dos poderes opostos; o tempo. Nas palavras de Charles Kahn:

O equilíbrio da terra no centro de um mundo esférico é refletido na proporção matemática pela qual os elementos são limitados uns pelos outros. Essas partes pertencem, juntas, a um todo unificado, uma comunidade cujo equilíbrio de poder é mantido por periódicos reajustes, de acordo com essa lei geral dos ciclos astronômicos que Anaximandro concebeu como a imutável τάξις do Tempo.⁴²¹

Na era cristã, o termo *saeculum* (século)⁴²² é um dos nomes pelos quais se designa o mundo, o que permite o reconhecimento imediato de que o mundo permanece intrinsecamente ligado ao tempo e às revoluções cosmológicas marcadas por ele. Mas o que se passa agora é que, de um cosmos eterno em seus ciclos e revoluções, o mundo cristão opera uma transformação que passa a compreender o cosmos como “apocalíptico”, situado em um “século”, ou seja, em um período determinado de tempo.

Ainda que, em Platão, o mundo, tendo sido gerado, está sujeito a um fim, isso só se daria por decisão do Demiurgo e, ao que parece, inteiramente destituído de inveja (*phthonos*), ele não teria em vista a destruição daquilo que de melhor e de mais perfeito foi gerado. De qualquer forma, a fabricação do mundo, pelo Demiurgo, em Platão, é apresentada como um mito, e o que ele pretende com isso

⁴²¹ Charles H. Kahn. *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology*. Op. Cit. p. 188.

⁴²² A esse respeito é interessante resgatar a nota 233, p. 151.

é, acima de tudo, conferir uma estabilidade ao mundo sensível, ao apontá-lo como inteiramente perpassado por relações matemáticas.

Nos pré-socráticos, de um modo geral, o cosmos não teve começo e não terá fim. O mundo cristão, ao contrário, terá, forçosamente, um fim.⁴²³ Aqui, o tempo não mais parece estar associado à infinitude da eternidade em sua circularidade, como estava para os antigos. Rémi Brague afirma ainda que o sentido do termo *saeculum* (século) era, originalmente, “geração”, estando, portanto, diretamente relacionado a um campo semântico pertencente ao registro cronológico, ainda que no sentido de uma duração determinada.⁴²⁴

Ao ouvir portanto a fórmula poética de Shakespeare, *The time is out of joint*, procurando pensar no aspecto *trans-histórico* da tragédia, para usar o termo empregado por Jean-Pierre Vernant⁴²⁵, os fragmentos dos pré-socráticos ecoam, de um modo geral, com grande força, mas é o fragmento de Anaximandro que irrompe, como o acorde perfeito maior, na ordem harmônica do mundo, em imediata associação com o que é apresentado pela tragédia, permitindo reconhecer a estreita ligação entre o pensamento pré-socrático e a poética trágica. É portanto na compreensão do tempo como *taxis* — “ordenação”, “arranjo”, regência, por meio do decreto do tempo (τοῦ χρόνου τάξις), de acordo com o sentido empregado pelo pensador pré-socrático —, responsável pela manutenção da totalidade do cosmos, que a sentença do poeta inglês pode encontrar seu mais amplo significado, seu sentido mais vívido, como fórmula poética trágica, permitindo que se afirme, mais uma vez, a tragédia como poética do cosmos, um cosmos que se desarticula do *agon* próprio à sua ordenação total, quando uma de suas forças ou um de seus poderes, excedendo sua medida, produz o desequilíbrio da ordem total do cosmos.

Ao que parece, o paradoxo da tragédia consiste em ser uma poética — o que, em si mesmo, já designa uma ordenação, um arranjo — da desarticulação do cosmos. Trágico é portanto o acontecimento de uma ruptura na ordem do mundo,

⁴²³ *La Fin du Monde au Moyen Âge*. Jean Flori. Editions Jean-Paul Gisserot. France. 2008.

⁴²⁴ Cf. Rémi Brague, “La sécularisation est-elle moderne?” *In: Modernité et Sécularisation. Op. Cit.* p. 25.

⁴²⁵ Jean-Pierre Vernant. “O Sujeito trágico: historicidade e trans-historicidade”. *In: Jean-Pierre Vernant & Pierre Vidal-Naquet. Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Vol. II. Ed. Brasiliense. São Paulo, 1991. p. 85 a 96.

que a sensibilidade da tragédia pode pressentir e evocar poeticamente na forma do drama. Admitir a universalidade da fórmula shakespeariana, *The time is out of joint*, e, conseqüentemente, a sua validade, seja para a tragédia antiga, seja para a tragédia moderna, significa afirmar a tragédia como a poética de uma desarticulação cósmica, uma desarticulação que permite ver tempo e mundo fora de seu eixo e, concomitantemente, afirmar a extrema necessidade de reconciliação, por meio da assimilação que a nova ordem emergente deve operar com relação à ordem tradicionalmente em vigor. É esse o elo mais essencial entre cosmos e poética trágica. Ainda que a tragédia seja justamente a afirmação de que algo na ordem do cosmos pode se desarticular, de que esse é um perigo eminente que o mundo enfrenta, de tempos em tempos, ela reclama a restituição da ordem total do cosmos, afirmando, sobre todas as coisas, sua justa ordenação.

Nesse momento, é preciso perguntar o que se passa quando essa estrutura se desarticula. Se o eixo é o caminho que conduz ao ponto de encontro dos opostos, e, se o mundo é formado pela expansão, a partir desse eixo, desses mesmos opostos, dando origem a tudo o que é, sempre em face da presença simétrica da força que lhe é contrária —, o que significa então a desarticulação dessa estrutura axial?

Ao que parece, essa desarticulação significa justamente a perda do *agon* harmônico e natural entre forças cósmicas opostas, por meio de algum desarranjo no equilíbrio entre os poderes em jogo na manutenção da totalidade do cosmos. A harmonia mantida pela ordem natural de alternância e realizada, tanto no sentido físico do cosmos, pelo movimento natural da *physis*, quanto em todos os diversos domínios da existência, enfrenta uma desarticulação. Desarticulação esta, que pode ser produzida pela sobreposição de um dos poderes sobre o outro, em profundo desrespeito ao decreto do tempo, ou por alguma injustiça não reparada, ou ainda por um confronto entre ordens conflitantes e inflexíveis, de mesmo peso e com a mesma legitimidade.

No sentido político, a ordem de circularidade e alternância é mantida pelo regime democrático e sua desarticulação se dá quando essa circularidade no exercício do poder não se realiza; tendo como exemplo paradigmático, o que se encontra poetado por Ésquilo, em *Os Sete Contra Tebas*. No caso da injustiça não reparada, a impunidade para com o assassinato de Laio já foi bastante explorada aqui, como exemplo. E no caso dos poderes inflexíveis em conflito, é sem dúvida

alguma, a *Antígona*, de Sófocles, que melhor expõe a oposição entre duas ordens legítimas. No *Hamlet*, de Shakespeare, por sua vez, é a aparição de um morto no mundo dos vivos, a revelação de um fratricídio, uma traição, e, portanto, a exposição da desmedida do homem, sua ganância, bem como da podridão de um reino conspurcado pela *hybris* de seu governante, que suscitam a desarticulação na ordem total da unidade do Universo.

No sentido trágico da construção poética clássica, a desarticulação do tempo/mundo de seu eixo transparece por um movimento retrógrado da ação, que reconhecemos, pensando com Aristóteles, como *peripécia*. E a essa altura é perfeitamente possível perceber que se está diante de um claro sinal de que há algo mais em jogo no cerne do mito de *Édipo Rei*, onde a trágica desarticulação da ordem natural do cosmos de seu eixo nos faz assistir aterrorizados a uma sobreposição não-natural, sacrílega, de temporalidades, capaz de engendrar a geração dos filhos do filho na própria mãe; capaz de operar uma estranha fusão entre a velha e a nova geração, fazendo surgir um pai que é simultaneamente irmão, em uma violenta afronta à temporalidade e à ordem natural da sucessão das gerações, provocando uma desarticulação do cosmos, da *physis*, da lei do *genos*, e, conseqüentemente, da ordem ou decreto do tempo. Talvez aqui, pela primeira vez, dentre as tragédias que possuímos, possamos reconhecer, em retrovisão, para além da guerra entre antigos e novos deuses, para além do conflito entre as ordens da *physis* e da *polis*, para além da crítica às formas não democráticas de governo — presentes, de modo geral, em todas as tragédias da antiguidade —, a radical desarticulação da ordem cósmica, uma desarticulação do próprio decreto do tempo e, conseqüentemente, da estrutura axial do mundo: aquela que mantém equiparados todos os contrários primordiais. E é isso, justamente, o que, em *Hamlet*, vai ser sintetizado por meio da sentença poética, *The time is out of joint*, para designar o movimento retrógrado do tempo, que faz com que um morto retorne ao mundo dos vivos, em busca de reparação para uma ordem política aviltada. É importante notar que o retorno do tempo na tragédia não significa a anulação do que foi feito, o caráter inexorável da tragédia é um de seus traços mais marcantes. Nada do que se passou pode ser desfeito, recuperado ou remediado. O que está sendo afirmado aqui é um movimento retrógrado do tempo em sua ordem circular, um tempo que se dobra sobre si mesmo, saindo de seu eixo, invertendo o seu curso e produzindo o inesperado.

O que se desarticula na tragédia é portanto a própria ordem do tempo. A afirmação que ecoa do poeta inglês, redimensiona, à luz da tragédia moderna, toda a nossa compreensão da tragédia antiga. A despeito do enorme hiato de tempo que separa a tragédia de Shakespeare do pensamento de Anaximandro, é por meio da fórmula poética trágica do poeta inglês que se pode vislumbrar os ecos da tragédia antiga na tragédia moderna. Mas isso só é possível, com toda a certeza, por meio de um olhar em retrospectiva.

O espantoso é que essa reflexão faz com que o *decreto do tempo* desponte como o traço de continuidade entre as formas antiga e moderna da tragédia, e afirma *Édipo Rei*, por excelência, como a grande e eterna tragédia do tempo. Na medida em que se pode afirmar que toda tragédia está intrinsecamente ligada ao tempo, *Édipo Rei* parece consistir no paradigma poético do tempo trágico. E aqui a peripécia constitui o movimento retrógrado do próprio tempo, sobre si mesmo. É essa a tragédia que melhor conduz à percepção de que, tanto os homens quanto os deuses são parte integrante do cosmos, estando ambos sob a ordenação do decreto do tempo. Trata-se justamente de uma ordem do mundo, que, pensada à luz de um importante fragmento de Heráclito (“Esta ordem do mundo [a mesma de todos] não a criou nenhum dos deuses, nem dos homens, mas sempre existiu e existe e há-de existir: um fogo sempre vivo, que se acende com medida e com medida se extingue”)⁴²⁶, permite concluir que é o cosmos — compreendido como incriado e eterno, maior, portanto, que homens e deuses; um mundo que a tudo excede, em sua amplitude e ordenação —, que, ao se desarticular de seu eixo, arrasta consigo, na desordem, toda a ordenação natural da *physis*, desencadeando inevitavelmente a tragédia. Sob essa ótica, é possível afirmar a origem da tragédia como a desarticulação do cosmos de seu eixo.

No mito de Édipo Rei, pode-se contemplar de forma mais nítida as graves consequências da desarticulação do tempo; mas é sobretudo na composição sofocliana desse mito que se pode captar, com maior nitidez, o que constitui o acontecimento trágico por excelência. Se a tragédia não deve ser lida única e exclusivamente a partir da perspectiva do *sujeito-herói-trágico*, ela também não

⁴²⁶ Heráclito. Fr. 30. Trad. G. S. Kirk; J. Raven & M. Schofield. *Os Filósofos Pré-socráticos*. Op. Cit. p. 204, 205. No grego, extraído da mesma edição: (Fr. 30), Clemente de Alexandria, *Stromates*, V, 104, 2: κόσμον τόνδε [τὸν αὐτὸν πάντων] οὔτε τις θεῶν οὔτε ἀνθρώπων ἐποίησεν, ἀλλ’ ἦν ἀεὶ καὶ ἔστιν καὶ ἔσται· πῦρ ἀείζων, ἀπτόμενον μέτρα καὶ ἀποσβεννύμενον μέτρα. Anteriormente citado, na nota 42, p. 48.

deve ser lida única e exclusivamente a partir da perspectiva dos deuses.⁴²⁷ Como uma *poiesis* do período pré-socráticos, a tragédia é poética do cosmos e, portanto, do tempo, essa ordem superior, à qual tudo está vinculado. O *agon* por ela apresentado é o *agon* do próprio cosmos e a desarticulação é a desarticulação do tempo ou da ordem cósmica maior. Essa compreensão mais ampla da tragédia impede o equívoco de algumas interpretações do *Édipo*, de Sófocles, que acabam por tornar Apolo um deus irascível e gratuitamente encarniçado contra o homem, a ponto de persegui-lo de um modo que só uma poética contemporânea do Absurdo poderia fazer. Esse *non-sense*, na expressão de Jean Bollack, anacronicamente aplicado às tragédias, não faz qualquer sentido no interior da composição da poética trágica da antiguidade, onde nem mesmo o deus resplandecente poderia fazer com que o acontecimento trágico deixasse de ser desencadeado.⁴²⁸ Em *Édipo Rei*, o que se vê é a desarticulação da mais ampla ordenação do mundo e que a razão humana talvez jamais consiga alcançar integralmente.

Se o homem foi capaz de intuir a ordenação total do mundo a ponto de concebê-la como cosmos, talvez resulte justamente fora do alcance de sua razão pensar a desarticulação dessa ordem. E, nesse sentido, o trágico desponta justamente como o que escapa à nossa razão. Se a tragédia possui uma razão

⁴²⁷ Visão que condiz mais com a compreensão homérica da ação dos deuses junto aos homens, na medida em que Homero é obviamente anterior à elaboração da noção pré-socrática de cosmos. O poeta épico foi severamente criticado em função de uma concepção antropomórfica dos deuses, por pensadores como Heráclito, por exemplo, no Fr. 42: "Este Homero deve ser expulso dos concursos e bastonado, este Arquíloco também." Trad. Emmanuel Carneiro Leão. *Op. Cit.* p.75; e Xenófanes, no Fr. 11, extraído de Sexto Empírico. *Contra os matemáticos*, IX, 193: "Tudo aos deuses atribuíram Homero e Hesíodo, tudo quanto entre os homens merece repulsa e censura, roubo, adultério e fraude mútua". E, também, Fr. 14, em Clemente de Alexandria. *Tapeçarias*. V, 109: "Mas os mortais acreditam que os deuses são gerados, que como eles se vestem e têm voz e corpo". E, ainda, da mesma fonte, V, 110: "Mas se mãos tivessem os bois, os cavalos e os leões e pudessem com as mãos desenhar e criar obras como os homens, os cavalos semelhantes aos cavalos, os bois semelhantes aos bois, desenhariam as formas dos deuses e os corpos fariam tais quais eles próprios têm". Cf. *Pré-Socráticos*. Col. *Os Pensadores*. *Op. Cit.* p. 70, 71. De modo que, sendo anterior a uma compreensão do cosmos como ordenação da totalidade de tudo o que existe, a visão homérica é bastante centrada nos deuses, tendendo portanto a uma das forças em ação na totalidade do cosmos e ainda alheia à própria lei total do cosmos, que, estando acima de todas as forças, regula tudo o que há. Essa talvez seja uma marca diferencial essencial entre o mundo homérico e o mundo pré-socrático: "Obra dos deuses foi tudo, que aos homens a ruína teceram, para que nunca aos vindouros faltasse matéria de canto." Cf. Homero. *Odisséia*, VIII, (vv. 579-580). Trad. Carlos Alberto Nunes. Edouard. Rio de Janeiro. 2000.

⁴²⁸ Jean Bollack parece compartilhar a visão de que a tragédia permite, para além da relação entre homens e deuses, vislumbrar a ordem total do cosmos. Ainda que não se encontre plenamente desenvolvida, é interessante, no que se refere à presença da noção pré-socrática de cosmos na tragédia, consultar o já referido estudo do filólogo e filósofo francês, *La Naissance d'Oedipe*. *Op. Cit.*

cosmológica, ela, contudo, não é uma cosmologia, ao contrário, ela é uma *akosmia*, uma privação da ordenação. Não seria possível portanto reduzir a tragédia ao domínio da razão humana.

A crise provocada pela peste, evento que não é mencionado no mito, antes de Sófocles, e que pode muito bem ser considerado um traço significativo da *mimesis* operada pelo poeta — sensibilizado pela peste que assolou Atenas, em 430 a.C., em plena Guerra do Peloponeso, e que matou o grande Péricles —, confere, conforme nos lembra Charles Segal, um forte sentimento de horror e poluição à ação de Édipo.⁴²⁹ Incesto e parricídio, não importa se cometidos com ou sem o conhecimento dos envolvidos, são uma tal violação da ordem do mundo e, portanto, do próprio tempo, que a natureza responde com esterilidade e doença. O envolvimento, no mito, de toda a cidade e, da própria natureza, na destruição pela peste, evidencia o quão inseparáveis são a ordem política dos homens e a ordem total do mundo ou cosmos. A tragédia de Édipo perde, portanto, sua verdadeira dimensão, e muito do que tem a nos dizer, se reduzida ao sofrimento pessoal do herói.

O fragmento 94, de Heráclito (“O sol não ultrapassará as medidas; se o fizer, as Eríneas, ajudantes de Dike, o encontrarão”)⁴³⁰, possibilita estender o sentido conferido pelo pensamento pré-socrático àquelas estranhas e impronunciáveis divindades, Erínias ou Fúrias, para além da sua associação mais arcaica à vingança dos crimes consanguíneos, de modo a reconhecê-las também na intrínseca relação que possuem com a natureza (*physis*) e a manutenção de sua ordem como um todo. Isso é melhor compreendido quando se reconhece que o pensamento pré-socrático operou uma assimilação da ordem religiosa arcaica, integrando-a à nova compreensão da *physis*. Por meio desse fragmento, é possível compreender, portanto, que, se o próprio movimento do sol tem, nas Erínias, as guardiãs de seu curso, é indubitável que elas desempenham um papel essencial na manutenção da ordem do mundo.

A tragédia produz portanto uma assimilação da ordem arcaica pela nova ordem democrática da *polis*, análoga a que foi efetuada pelos pré-socráticos, em

⁴²⁹ Charles Segal. *Oedipus Tyrannus. Tragic Heroism and the Limits of Knowledge. Op. Cit.* p. 27.

⁴³⁰ Heráclito, Fr. 94, trad. de Emmanuel Carneiro Leão. *Op. Cit.* Note-se que as Erínias aqui figuram como ajudantes de *Dike*, a divindade guardiã dos portões do Dia e da Noite, conforme se viu no Fr. 1 de Parmênides, anteriormente citado na nota 406, p. 236.

seu processo de racionalização do cosmos. É possível compreender a evocação às Erínias, no *Édipo Rei*, como a força divina que atua na preservação da ordem natural dos ciclos de geração, e, portanto, da ordem do tempo, indispensável ao processo democrático de organização política. E isso possibilita o reconhecimento dos deuses como os guardiões da natureza.⁴³¹ Em *Édipo em Colono*, por sua vez, a morte de Édipo é apresentada como um acontecimento de restituição do homem à terra, de restabelecimento ou reconciliação do homem com o mundo, em sua ordem maior. E não é possível deixar de pensar no exílio, imposto, por Édipo, como pena para si mesmo, isto é, sua retirada do âmbito do exercício da política, ao fim da peça, como o restabelecimento da ordem na *polis*. Assim, é desencadeada, paralela e analogamente, a reordenação nos domínios da *polis* e da *physis*, e, consequentemente, do cosmos, como um todo.

Ao retomar, a essa altura, a pergunta lançada na *Introdução*, em apoio à tese da continuidade entre as formas antiga e moderna da tragédia: “que universalidade seria essa afirmada pela tragédia?” ou “o que constitui a marca essencial de continuidade entre ambas as formas?”, será preciso responder que o aspecto universal da tragédia afirma, antes, uma *desordem*, uma *desarticulação* na ordem do mundo, da qual o tempo é o sentinela — o tempo que guarda, em seu decreto, a ordem da totalidade dos eventos, e, que, em sua vigília, incessante, garante o seu equilíbrio —, sintetizada pela fórmula poética shakespeariana, *The time is out of joint*.

Shakespeare ajuda a perpetuar a noção grega⁴³² de que o teatro é uma *poiesis*/obra que se constitui em relação, sobretudo, com o mundo, e que possui o poder de ampliar a percepção e a consciência dos homens sobre si mesmos e sobre

⁴³¹ Nas *Eumênides*, de Ésquilo, o confronto entre as Erínias, de um lado, e, de outro, Apolo e Palas Atená, irrompe como a necessária assimilação, pela nova configuração religiosa e política da *polis*, das forças representadas por essas divindades arcaicas. Ainda antes da reconciliação, a violenta fala do Coro das Erínias aponta a oposição entre ambas as ordens: “*Ió* Deuses novos! Antigas leis vós outros atropelastes e roubastes-me das mãos. Eu, sem honra, afrontada, com grave cólera nesta terra, *phêû*, veneno, veneno igual à dor deixo ir do coração, respingos para a terra insuportáveis, donde lepra sem folha nem filho, ó Justiça [Δίκη], Justiça, após invadir o chão lançará na terra peste letal aos mortais. Lamúrio: que hei de fazer? Riem de mim: intoleráveis dores entre os cidadãos padeci. *Ió*, aflitas infelizes filhas da Noite, tristes desonradas!”. Ésquilo. *Eumênides* (vv. 808-822). Trad. Jaa Torrano. Ed. Iluminuras. São Paulo, Brasil. 2004.

⁴³² Se Shakespeare teve ou não contato com os poetas trágicos da Grécia antiga (e, ao que parece, não teve, senão, talvez, por meio da tragédia estoica de Sêneca), não é o que interessa nesse momento. O que se está buscando aqui é, para além do autor, a obra, e, certamente, aquilo para o quê ela aponta, com o quê ela dialoga, mesmo que de forma imprevista (ou jamais vista) pelo próprio autor; mesmo que isso se dê somente sob o nosso olhar, em retrospectiva, porque, ao que tudo indica, somos *nós* que podemos ver os ecos dos gregos em Shakespeare.

o mundo em que habitam. Assim, é possível afirmar que, depois de Aristóteles, foi Shakespeare quem melhor sintetizou a essência da tragédia, utilizando-se para isso da própria linguagem poética, ao fazer ecoar, em termos trágicos, o problema do tempo.

A tragédia pode ser afirmada filosoficamente, como a poética dramática, que, atenta ao *agon* permanente do mundo, regulado pelo decreto do tempo (τοῦ χρόνου τάξιν), irrompe, justamente, quando este se desarticula, repercutindo na totalidade do universo. É o horror frente a esse espetáculo trágico, essa fratura na ordem cósmica, que ela oferece como espetáculo para a contemplação. Um pensamento como esse permite inferir o porquê da consideração aristotélica da superioridade da tragédia em relação à história.⁴³³

Diante dessa perspectiva, como não pensar o enigma lançado pela esfinge, em *Édipo Rei*, cuja figura se traduz, nas palavras de Jean Bollack, como a "hipérbole do tempo", como um enigma para o qual a resposta é, não simplesmente o homem, mas o único ser cuja realização como *telos* está inscrita no tempo. Esse ser que é quatro-pés, dois-pés e, por fim, três-pés, é, não apenas o homem, mas sobretudo *o homem no tempo*. E portanto o homem no cosmos, o homem no mundo. O que a figura da esfinge apresenta como enigma é justamente essa questão: se tudo o que é só pode ser no tempo, qual o ser que possui essa sabedoria? Ou seja, qual o único ser que tem a consciência de que é, e só pode ser, no tempo? E esse ser é o único que necessita, de modo vital, da narrativa (que é sempre uma manifestação do tempo) e do teatro (a arte da contemplação da ação no tempo).

A própria esfinge pode ser pensada como uma manifestação da desarticulação do tempo, que, em seu devir desgovernado, a tornou um híbrido de três formas, ou seja, três naturezas simultâneas, e, que, de certa forma, evoca o

⁴³³ Cf. Aristóteles. *Poética* IX (1451b 3 e ss.): “Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular.” Trad. Eudoro de Sousa. *Op. Cit. Cp. Aristotle. Poetics*. Translated by Gerald F. Else. The University of Michigan Press. USA. 2001: *Hence also poetry is a more philosophical and serious business than history; for poetry speaks more of universals, history of particulars.*

Cf. tb no grego, extraído da edição espanhola, Trad. Valentin García Yebra. *Op. Cit.*: ἀλλὰ τοῦτω διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει. ἔστιν δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποίῳ τὰ ποῖα ἅττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὐ στοχάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη.

homem, esse ser que “modifica sua natureza no decurso do tempo”⁴³⁴ por meio de suas três idades.

Aviltado o tempo, Édipo torna-se uma aberração, reunindo as três idades num único homem: Édipo é filho de Laio e de Jocasta, Édipo é pai dos filhos de sua mãe, Édipo é irmão de seus próprios filhos. E, dessa forma, ele se torna, em si mesmo, a desfiguração da ordem do tempo, errante e cego, fora de curso, fora do eixo, não nos deixando esquecer o verdadeiro sentido do trágico: a desarticulação da ordem do tempo.

Assim, o enigma lançado pela esfinge pode ser compreendido também como o enigma do tempo; e a resposta a ele dada por Édipo — o homem⁴³⁵ — afirma a própria ordem dos ciclos de geração, e, portanto, a própria ordenação da *physis* enquanto cosmos ou o decreto do tempo.

⁴³⁴ Jean Bollack. *La Naissance d'Oedipe. Op. cit.* p. 226 a 228.

⁴³⁵ Diante do enigma proposto pela esfinge, “Qual o ser que marcha, ora sobre três pés, ora sobre dois pés e ora sobre quatro pés, e, que, contrariamente à lei geral, é o mais fraco quando possui o maior numero de pés?”, Édipo responde, “O homem”. Cf. Pierre Grimal. *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*. Presses Universitaires de France. Paris. 2007.

5. Considerações finais

O teu demônio (δαίμονα) é paradigma
(παράδειγμα), Édipo (...)

(Sófocles. *Édipo Rei*. vv. 1193-1194)

Nas considerações finais que me cabem fazer, neste trabalho, gostaria, em primeiro lugar, de chamar a atenção para o fato de que a filosofia tem negligenciado sistematicamente a tragédia, como fonte primária, em seus estudos acerca do pensamento pré-socrático. Vista sempre em extrema oposição, como ficção, ela perde seu lugar enquanto “documento” de importância vital na compreensão do espírito do pensamento de seu tempo. Uma temática como essa ainda encontra seus mais fortes interlocutores nos estudos desenvolvidos pelas letras clássicas e pela filologia. O que fazem autores como Bernard Deforge e Jean Bollack, mesmo sendo profundos conhecedores da filosofia e da história da filosofia, é apenas um esboço, ainda sem a verticalização e o desenvolvimento filosófico necessários ao tema, isto é, sem o aprofundamento radical que merece um estudo cuja temática predominante sejam as relações entre a tragédia e o pensamento pré-socrático. Caberia portanto à filosofia a investigação minuciosa dessa via aberta de compreensão, que considera a tragédia tributária do pensamento pré-socrático (sem deixar de levar em consideração também a perspectiva mais ampla das transformações sofridas na época), em seu *agon* com a compreensão mitológica arcaica do mundo, da mesma forma que considera, tanto o pensamento pré-socrático quanto a tragédia frutos do processo de democratização e transformação da consciência religiosa pelos quais passava a Grécia antiga.

A poesia possuía entre os antigos um estatuto impensável para nós, e a oposição entre *mythos* e *logos*, que tanto nos ajudou a discernir a autonomia do domínio poético, assim como a depuração buscada pela filosofia, na construção de seu *logos* (e que constitui a especificidade do discurso filosófico), acabou por operar uma cisão entre pensadores pré-socráticos e tragediógrafos, por meio da

qual quem perde é o próprio pensamento, tanto em amplitude quanto em complexidade.

Todo o meu esforço aqui se deu no intuito de resgatar o valor da tragédia para o pensamento filosófico, por meio de uma leitura que busca investigar as ressonâncias do pensamento pré-socrático nas obras trágicas, mas, também, o que pode ser apreendido do espírito trágico nos fragmentos dos pré-socráticos, estendendo essa relação à tragédia dos primórdios da era moderna. Porque se compreende que a obra poética trágica acolhe o mundo em que irrompe e aponta para um mundo emergente, seu testemunho é indispensável para se pensar as transformações e rupturas ocorridas em épocas tão férteis e determinantes da história do pensamento.

É preciso ter em mente que a tragédia se dá sobretudo por irrupção e que isso só é possível quando o mundo oferece a abertura para tal. Épocas de continuidade dificilmente produzem tragédia. Assim, a tragédia mostra-se uma temática de importância fundamental para o pensamento filosófico e fonte inesgotável para a compreensão dos sentidos de *agon* e cosmos entre os antigos. É preciso reconhecer a tragédia, portanto, como um “documento” de importância vital para a filosofia antiga, porque só por meio de uma investigação mais cuidadosa das obras trágicas, em sua estreita relação com o pensamento e a história do pensamento, será possível captar a amplitude do alcance de sua linguagem e de todo o universo que, com elas e, por meio delas, se ergue. O mesmo pode ser pensado com relação à tragédia moderna: em sua condição ambígua de continuidade e descontinuidade, no que se refere à tragédia da antiguidade, ela exala, analogamente, a dinâmica de pensamento de seu tempo. A dramaturgia trágica é, assim, afirmada, nesta tese, como um vasto e inesgotável campo para a atividade filosófica do pensamento.

Uma investigação capaz de estabelecer essas relações abre, sem dúvida, infinitos caminhos de pesquisa, desdobramentos que apontam para uma escuta cada vez mais profunda da tragédia, capaz de revelar mais amplamente muito do que os próprios fragmentos dos pensadores pré-socráticos apenas apontam.

No que se refere à relação entre as formas antiga e moderna da tragédia, o perigo de se enfatizar demasiadamente a continuidade entre ambas, como se a tragédia dos primórdios da era moderna fosse uma espécie de “renascimento” da tragédia antiga, encontra-se justamente no cerne de um pensamento que elimina

diferenças, e diferenças graves. Por outro lado, a ênfase na descontinuidade, corre o risco de transformar os gregos numa distante, longínqua e indecifrável “antiguidade”, que já não nos diz mais nada, e cujos vestígios só poderiam ser conservados nos museus, disponíveis à mera fruição estética das hordas curiosas de turistas, que captam, incessantemente, pelo olho digital de suas câmeras, o que já não podem mais compreender com a alma.

Contudo, a articulação mais ampla contemplada por esta tese exige o reconhecimento de que se está falando de um traço comum a toda tragédia, que aponta para dois planos de *agon*: um, pré-trágico e harmônico, reconhecido pelo pensamento pré-socrático como constitutivo da ordem mesma do cosmos; e outro, por excelência trágico, que se sobrepõe ao primeiro justamente porque algo nessa ordem se desarticulou. Esse segundo plano do *agon* se dá, portanto, quando a ordem do mundo é abalada por uma mudança radical exigida pelos tempos, quando uma nova ordem irrompe com força total, clamando por transformação.

Por mais que o domínio da técnica perpassasse hoje todos os campos da nossa existência, e isso seja por si só determinante de um modo de estar no mundo, jamais experimentado em qualquer tempo da história, nós ainda somos os mortais (θνητοί). E, sobre todas as coisas, nós ainda somos os únicos seres a ter consciência de sua própria mortalidade, mesmo que não mais por oposição aos imortais (ἀθάνατοι). Diante da mortalidade, definida filosoficamente, com acurada precisão, por Hannah Arendt, como a secção que atravessa transversalmente a circularidade indiferente do *ser-para-sempre* da natureza — uma natureza concebida, é bem verdade, pelos antigos, como eterna, em contraste absoluto com o nosso mundo, onde tudo se tornou mortal, inclusive a própria natureza⁴³⁶ —, não é difícil reconhecer que algo de trágico reverbera ainda em nós, alheio à nossa vontade, ao nosso controle, à nossa razão, ao nosso *subjetivismo*, ao nosso exacerbado individualismo ou à nossa “barbárie interior”⁴³⁷.

⁴³⁶ Cf. Hannah Arendt, “O conceito de História – Antigo e Moderno”, In: *Entre o Passado e o Futuro. Op. Cit.* p. 71 e ss.

⁴³⁷ Faço referência à expressão que dá título à obra do pensador francês, Jean-François Mattéi, *La Barbarie Intérieure*. Presses Universitaires de France. Paris, 1999, cuja reflexão acerca do exacerbado processo de hipóstase ou substancialização do sujeito moderno, e o consequente “esquecimento do mundo”, figura como crítica contundente na consideração das formas contemporâneas de barbárie.

Como contraposição a uma das mais famosas frases de William Shakespeare, pronunciada por seu Hamlet, ao final do primeiro ato, “Há mais coisas no céu e na terra, Horácio, do que pode sonhar tua filosofia”⁴³⁸, o autor francês, Jean-François Mattéi, expõe os ecos de nossos tempos: “Nada existe, no céu e na terra, exceto aquilo com que sonha sua subjetividade”⁴³⁹. Talvez seja possível afirmar que, se a tragédia é poética do cosmos, nos tempos em que vigora o chamado “esquecimento do mundo”⁴⁴⁰ jamais será possível a sua irrupção. Sem mundo não pode haver tragédia. A tragédia do sujeito, do seu encerramento em si mesmo, não pode ser considerada tragédia porque nela não há *agon* com o mundo. A tragédia, assim como o pensamento pré-socrático, apontam sempre para o mundo, para a ordenação total do cosmos. E, como bem nos mostra o autor de *A Barbárie interior*, também nos primeiros tempos da modernidade, mesmo que atravessada pela irrupção da *subjetividade*, a relação do homem ainda se fazia com o mundo. Talvez o único antídoto para a doença do “esquecimento do mundo”, impensada, até mesmo, para Descartes — em Descartes, a preservação de um Absoluto, sobre tudo o que existe, garante a relação entre homem e mundo, mesmo que essa relação seja pensada sempre em termos de conhecimento, como representação mental de uma subjetividade, ela aponta para um mundo, está contraposta a um mundo —, porque é auto-referente, servindo, excessiva e exaustivamente, como parâmetro para tudo, possa residir na palavra fragmentária dos pré-socráticos, que nos chega como mais um desses estilhaços perdidos da antiguidade. Talvez, ao modo dos gregos, devêssemos começar pelo começo, procurando resgatar aquelas que se supõem terem sido as primeiras palavras do também suposto livro de Heráclito: “Auscultando não a mim mas o *logos*, é sábio concordar que tudo é um”⁴⁴¹.

A presente tese lança portanto a pergunta pela conjunção de forças em combate, por meio da qual brota a tragédia. Se o teatro é também uma das mais eficazes metáforas para o pensamento, então é preciso, como o faz essa arte nobre,

⁴³⁸ William Shakespeare. *Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. Ato I, Cena V, In: *Obras Completas*. Op. Cit. Vol. I.; Cf. tb. no inglês, In: *The Complete Works*. Op. Cit. *There are more things in heaven and earth, Horatio, Than are dreamt of in your philosophy*.

⁴³⁹ Jean-François Mattéi. Op. Cit. p. 20.

⁴⁴⁰ *Id. Ibid.* p. 15.

⁴⁴¹ Heráclito. Fr. 50. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Op. Cit. p. 81.

erguer a cena da qual brotou a forma dramática de narrativa, recuperar o quanto se possa desse espírito (sintetizado pelo *agon*), não meramente do quadro histórico e estático, mas tomando sobretudo as obras, de modo que, ao menos, um espectro da cena possa ser dado à contemplação. E assim, a necessidade da obra, tomada em seu caráter autônomo, para completar essa visão mais ampla, é também afirmada aqui. Ainda que o que seja afirmado em uma obra (e inúmeras vezes é exatamente assim que se dá) não possa ser plenamente ouvido e acolhido em seu tempo, minha pergunta aqui foi sempre uma pergunta pela obra: nas obras trágicas, quais ressonâncias podem ser ouvidas e como pensar isso, para além do plano linguístico, em um plano filosófico. Trata-se de uma busca pelo mundo que começa a se erguer nas obras trágicas, apontando os tempos futuros e as revoluções do pensamento.

Também a articulação da filosofia antiga com a filosofia dos primórdios da era moderna foi tratada por meio da tragédia, ainda que jamais se tenha pretendido construir um panorama geral dos dois momentos de irrupção da tragédia. O que se quis foi, acima de tudo, buscar em algumas das obras mais significativas, que saltaram, ao longo dos dois momentos históricos trabalhados, as marcas da mudança de paradigma. Assim, o momento em que se vê, na obra de Copérnico, a chamada “revolução copernicana”, ou o momento em que *a obra* de Giordano Bruno afirma o mundo como infinito, ou seja, o momento em que uma obra lança ao mundo um pensamento, mesmo que o mundo não esteja ainda pronto para acolhê-lo, como foi dito, é visto como um momento de irreversibilidade, marcado pela autonomia da obra. É sobretudo por meio da identificação de algumas passagens especiais de certas obras e de alguns fragmentos significativos, que se pode reconhecer a vitalidade da articulação que busquei desenvolver aqui. A minha expectativa é a de tê-la realizado, senão mais amplamente, ao menos de forma a apontar para a importância da continuidade da pesquisa.

Considerando a amplitude do horizonte que se ergue e a difícil tarefa que se impõe, me permito, por fim, a afirmação de que esse foi apenas o disparo inicial de uma pesquisa, que exige, certamente, muito mais tempo, fôlego redobrado e material bem mais extenso.

6. Referências Bibliográficas

6.1. Fontes Primárias – Literatura e filosofia Antiga

ANAXIMANDRE. *Fragments et Témoignages*. Texte Grec, Traduction, Introduction et Commentaire par Marcel Conche. Presses Universitaires de France (Puf). Paris, France. 2008.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. Tradução de Mário da Gama Kury. Ed. Universidade de Brasília. Brasília, DF. 2001.

_____. *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Souza. Ed. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Portugal. 2003.

_____. *Poética*. Edición trilingue, grego, latim e espanhol, por Valentin García Yebra. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos. Madrid, Espanha. 1974.

_____. *Política*. Tradução de Mario da Gama Kury. Ed. Universidade Nacional de Brasília. Brasília. 1997.

_____. *Política*. Edição bilingue. Tradução de Antônio Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes. Ed. Vega Universidade/ Ciências Sociais e Políticas. Lisboa, Portugal. 1998.

ARISTOTE. *Constitution d'Athènes*. Texte établi et traduit par Georges Mathieu et Bernard Hassoullier & Xénophon. *Constitution de Sparte*. Texte établi et traduit par François Ollier. Ed. Gallimard. France. 1996

_____. *Éthique à Nicomaque*. Traduction, Introduction et Notes par J. Tricot. Librairie Philosophique J. Vrin. Paris, France. 2007.

_____. *La Poétique*. Texte grec, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Collection Poétique. Éditions du Seuil. Paris, France. 1980.

_____. *La Politique*. Traduction, Introduction et Notes par J. Tricot. Librairie Philosophique J. Vrin. Paris, France. 2005.

_____. *Phisique*. Texte établi et traduit par Henri Carteron. Ed. Les Belles Lettres. Paris, France. 1996.

_____. *Traité du Ciel*. Édition bilingue. Traduction et notes par Catherine Dalimier et Pierre Pellegrin. Éditions G.F. Flammarion. Paris, France. 2004.

ARISTOTLE. *Poetics*. Translated, with an Introduction and Notes by Gerald F. Else. The University of Michigan Press. USA. 2001.

_____. *Poetics*. Introduction, commentary and appendixes by D. W. Lucas. Oxford University Press. United Kingdom. 2002.

_____. *The Complete Works*. Vols. I e II. Edited by Jonathan Barnes. The Revised Oxford Translation. Princeton University Press. New Jersey, USA. 1998.

EMPÉDOCLE. *Les Purifications. Un Projet de Paix Universelle*. Édité, traduit et commenté par Jean Bollack. Édition Bilingue Grec-Français. Éditions du Seuil. Paris, France. 2003.

ÉSQUILO. *Agamêmnon*. Tradução, Introdução e Notas de Trajano Vieira. Edição Bilingue. Ed. Perspectiva. São Paulo. 2007.

_____. *Agamêmnon, Coéforas e Eumênides*. Tradução do grego e Apresentação de Mário da Gama Kury. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro. 1991.

_____. *Orestéia*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. Edição bilíngue. Ed. Iluminuras. São Paulo, Brasil. 2004.

_____. *Os Sete Contra Tebas, In: Ésquilo. Tragédias*. Estudo e Tradução Jaa Torrano. Edição bilíngue. Ed. Iluminuras. São Paulo. 2009.

ESCHYLE. *Tragiques grecs. Eschyle – Sophocle*. Traduction par Jean Grosjean. Fragments traduits par Raphaël Dreyfus. Introductions et notes par Raphaël Dreyfus. Bibliothèque de La Pléiade. Éditions Gallimard. Paris, France. 1967.

HERÁCLITO. *Fragmentos, In: Emmanuel Carneiro Leão. Fragmentos. Origem do Pensamento*. Edição bilíngue com tradução, introdução e notas de Emmanuel Carneiro Leão. Ed. Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro. 1980.

_____. *Fragmentos, In: Alexandre Costa. Heráclito: Fragmentos Contextualizados*. Tradução Apresentação e Comentários de Alexandre Costa. Ed. DIFEL. Rio de Janeiro. 2002.

HÉRACLITE. *Fragments, In: Marcel Conche. Héraclite. Fragments*. Texte établie, traduit et commenté par Marcel Conche. Presses Universitaires de France. Paris. 1986.

HERACLITUS. *Fragments, In: Charles H. Kahn, The Art and Thought of Heraclitus*. An edition of the fragments with translation and commentary. University Press. Cambridge, Great Britain. 1979.

HERÓDOTO. *História. O Relato Clássico da Guerra entre Gregos e Persas*. Trad. J. Brito Broca. Ed. Prestígio. São Paulo. 2001.

HERODOTUS. *The Histories*: Vols. 1 and 2. Parallel English/Greek. Translated by G. C. Macaulay. Col. Forgotten Books. USA. 2010.

HESÍODO. *Os Trabalhos e Os Dias*. Trad. Mary de Camargo Neves Lafer. Ed. Iluminuras. São Paulo. 1996.

_____. *Teogonia. A Origem dos Deuses*. Trad. Jaa Torrano. Ed. Iluminuras. São Paulo. 1995.

HOMERO. *Iliada*. Vols. I e II. Trad. Haroldo de Campos. Ed. Mandarim. São Paulo. 2002.

_____. *Iliada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Ed. Ediouro. Rio de Janeiro. 2001.

_____. *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Ediouro. Rio de Janeiro. 2000.

HOMÈRE. *Iliade – Odyssée*. Édition traduite, établie et annotée par Victor Bérard, Jean Bérard et Robert Flacelière. Bibliothèque de La Pléiade. Éditions Gallimard. Paris. 1955.

_____. *Odyssée*. Texte intégral en 3 volumes. Bilingue. Texte établi et traduit par Victor Bérard. Les Belles Lettres. France. 2007.

LAÊRTIOS, Diôgenes. *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*. Trad. Mário da Gama Kury. Ed. UNB. Brasília. 1977.

LAËRCE, DIOGÈNE. *Vies et Doctrines des Philosophes Illustres*. Introductions, traductions et notes de J-F. Balaudé, L. Brisson, J. Brunschwig, T. Dorandi, M.-O. Goulet-Cazé, R. Goulet et M. Narcy. La Pochothèque. Librairie Général Française. Paris, France. 1999.

LAERTIUS, DIOGENES. *Lives of Eminent Philosophers*. With an english translation by R. D. Hicks. Vols. I, II. The Loeb Classical Library. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts; London, England. 1995.

PARMÉNIDE. *Fragments*. Présenté, traduit et commenté par Barbara Cassin. Édition Bilingue Grec-Français. In: *Sur la Nature ou Sur l'étant. La langue de l'être ?* Éditions du Seuil. France. 1998.

PINDAR. Vol. I. *Olympian Odes, Pythian Odes*. Edited and translated by William H. Race. The Loeb Classical Library. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London, England. 1997.

PLATON. *Oeuvres Complètes*. Vols. I et II. Textes traduits, présentés et annotés par Léon Robin. Bibliothèque de La Pléiade. Éditions Gallimard. Paris, France. 1950.

_____. *Timée*. Traduction, Introduction et Notes par Luc Brisson. Éditions G.F. Flammarion. Paris, France. 1996.

PLUTARCH. *Lives. Theseus and Romulus, Lycurgus and Numa, Solon and Publicola*. Vol. I. Translated by Bernadotte Perrin. The Loeb Classical Library. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London, England. 2005.

PRÉ-SOCRÁTICOS. KIRK, G. S.; RAVEN, J. & SCHOFIELD, M. *Os Filósofos Pré-socráticos*. Ed. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, Portugal. 1994.

_____. *Col. Os Pensadores*. Seleção de textos e supervisão, Prof. José Cavalcante de Souza. Ed. Nova Cultural. São Paulo. 2000.

_____. Jean Brun, *Os Pré-socráticos*. Edições 70. Lisboa, Portugal. 2002.

I PRESOCRATICI. *Testemonianze e Frammenti*. Vols. I e II. Biblioteca Universale Laterza. Roma-Bari, 1986

LES PRÉSOCRATIQUES. Édition établie par Jean-Paul Dumont. Bibliothèque de La Pléiade. Éditions Gallimard. Paris, France. 1988.

PRE-SOCRATIC. *Ancilla to the Pre-Socratic Philosophers. A complete translation of the fragments in Diels*. By Kathleen Freeman. Forgotten Books. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts. 2008.

SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Instituto Nacional de Investigação Científica. Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra. Imprensa Nacional–Casa da Moeda, Lisboa. 1987.

_____. *A Trilogia Tebana*. Trad. Mario da Gama Kury. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, Brasil. 1990.

_____. *Édipo Rei*. Edição Bilíngue. Apresentação J. Guinsburg. Trad. Trajano Vieira. Ed. Perspectiva. São Paulo. 2001.

_____. *Édipo em Colono*. Edição Bilíngue. Introdução e Tradução de Trajano Vieira. Ed. Perspectiva. São Paulo. 2005.

_____. *Tragédias do Ciclo Troiano (Ájax, Electra, Filoctetes)*. Trad. Padre E. Dias Palmeira. Ed. Livraria Sá da Costa. Lisboa, Portugal. 1973.

SOPHOCLE. *Antigone*. Traduction de Paul Mazon. Introduction, notes, postface de Nicole Loraux. Édition bilingue. Les Belles Lettres. Paris. 2006.

_____. *Oedipe Roi*. Traduction et commentaires par Jean Bollack, *In: La Naissance d'Oedipe*. Éditions Gallimard, France. 1995.

_____. *Oedipe Roi*. Texte traduit par Paul Mazon. Introduction et notes par Philippe Brunet. Édition bilingue. Les Belles Lettres. Paris. 2007.

_____. *Tragiques grecs. Eschyle, Sophocle*. Traduction par Jean Grosjean. Fragments traduits par Raphaël Dreyfus. Introductions et notes par Raphaël Dreyfus. Bibliothèque de La Pléiade. Éditions Gallimard. Paris, France. 1999.

TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*. Trad. Mario da Gama Kury. Ed. UNB. Brasília. 1999.

THUCYDIDE. *La Guerre du Péloponnèse*. Vols. I, II et III. Texte établi et traduit par Jacqueline de Romilly. Introduction et notes par Claude Mossé. Bilingue. Les Belles Lettres. France. 2009.

6.2

Fontes Primárias – Dramaturgia e filosofia Moderna

BRUNO, Giordano. *Acerca do Infinito, do Universo e dos Mundos*. Ed. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, Portugal. 2008.

BACON, Francis. *Col. Os Pensadores*. Tradução e Notas de José Aluysio Reis de Andrade. Ed. Nova Cultural. São Paulo. 1999.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *A Vida é Sonho*. Trad. Renata Pallottini. Ed. Página Aberta. São Paulo, Brasil. 1992.

COPÉRNICO, Nicolau. *As Revoluções dos Orbes Celestes*. Ed. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, Portugal. 1984.

DESCARTES, René. *Meditações Metafísicas*. Ed. Martins Fontes. SP, São Paulo. 2000.

_____. *Méditations Métaphysiques*. Ed. Flammarion. Paris, France. 1992.

GALILEI, Galileu. *Diálogo sobre os Dois Máximos Sistemas do Mundo Ptolomaico e Copernicano*. Tradução, Introdução e Notas de Pablo Rubén Mariconda. Discurso Editorial e FAPESP. São Paulo, Brasil. 2001.

GALILEI, Galileo. *Dialogue Sur les Deux Grands Systèmes du Monde*. Traduit de l'italien par René Fréreau et François De Gandt. Éditions du Seuil. France, Paris. 1992

HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. Vol. IV. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. EDUSP. São Paulo. 2004.

_____. *Curso de Estética. O Sistema das Artes*. Trad. Álvaro Ribeiro. Ed. Martins Fontes. SP, São Paulo, 1997.

LUTERO, Martinho. *Obras Seleccionadas*. Vols. 2, 3, 4 e 6. Ed. Sinodal, São Leopoldo & Ed. Concórdia, Porto Alegre - RS, Brasil. 1993.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. Vols. I e II. Trad. Sérgio Milliet. Col. Os Pensadores. Editora Nova Cultural Ltda. São Paulo. 2000.

_____. *Ensaio*. Vols. I, II e III. Trad. Rosemary Costhek Abílio. Ed Martins Fontes. São Paulo. 2001.

_____. *Les Essais*. Bibliothèque de La Pléiade. Éditions Gallimard. Paris, France. 2007.

_____. *Les Essais*. Préface de Marcel Conche. Édition Villey-Saulnier. Quadrige/Presses universitaires de France. Paris, France. 2004.

PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni. *Discurso Sobre a Dignidade do Homem*. Edições 70. Lisboa, Portugal. 2008.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. Trad. Anna Amélia Carneiro de Mendonça. Livraria Agir Editora. Rio de Janeiro. 1968.

_____. *Hamlet, Príncipe da Dinamarca*. Tradução interlinear e Notas de Elvio Funck. Ed. Unisinos. São Leopoldo, RS, Brasil. 2005.

_____. *Obra Completa*. Vols. I, II e III. Nova versão, anotada, de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Ed. Nova Aguilar. Rio de Janeiro. 1989.

_____. *The Complete Works*. Wordsworth Editions. The Shakespeare Head Press, Oxford, Edition. England. 1996.

6.3

Literatura secundária

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Tradução de Roberto Raposo; Posfácio de Celso Lafer. Ed. Forense Universitária. Rio de Janeiro. 2001.

_____. *A Vida do Espírito*. Tradução de Antônio Abranches, Cesar Augusto R. de Almeida e Helena Martins. Ed. Relume Dumará. Rio de Janeiro. 2002.

_____. *Entre o passado e o futuro*. Trad. Mauro W. Barbosa de Almeida. Col. Debates. Ed. Perspectiva. São Paulo, Brasil. 2001.

AUBENQUE, Pierre. *La Prudence chez Aristote*. Quadrige / Presses Universitaires de France. Paris. 2002.

BARKER, Elton, T. E. *Entering the Agon. Dissent and Authority in Homer, Historiography and Tragedy*. Oxford University Press. USA, New York. 2009.

BIRCHAL, Telma de Souza. *O Eu nos Ensaaios de Montaigne*. Ed. UFMG. Belo Horizonte. 2007.

BLITS, Jan H. *Deadly Thought: "Hamlet" and the Human Soul*. Lexington Books. Boston, USA. 2001.

BLUMENBERG, Hans; LOWITH, Karl; SCHMITT, Carl; STRAUSS, Leo. *Modernité et Sécularisation*. CNRS Éditions. Paris, France. 2007.

BOLLACK, Jean. *Empédocle*. Vol. I. *Introduction à l'ancienne physique*. Ed. Gallimard. Les Éditions de Minuit. Paris, France. 1965.

_____. *Empédocle*. Vol. II. *Les origines, édition et traduction des fragments et des témoignages*. Ed. Gallimard. Les Éditions de Minuit. Paris, France. 1969.

_____. *La Naissance d'Oedipe. Traduction et commentaires d'Oedipe roi*. Éditions Gallimard. Paris, France. 1995.

BOURIAU, Christophe. *Qu'est-ce que l'humanisme?* Librairie philosophique J. Vrin. Paris, France. 2007.

BRADLEY, A. C. *A Tragédia Shakespeariana*. Ed. Martins Fontes. São Paulo. 2009.

BRAGUE, Rémi. *La Sagesse du Monde. Histoire de l'expérience humaine de l'Univers*. Librairie Arthème Fayard. France. 2011.

BURNET, John. *A Aurora da Filosofia Grega*. Ed. Contraponto & Ed. PUC. Rio de Janeiro. 2006.

COLLI, Giorgio. *La Naissance de la Philosophie*. Éditions de l'Éclat. Paris-Tel-Aviv. 2004.

DEFORGE, Bernard. *Eschyle Poète Cosmique*. Col. *Vérité des mythes*. Dirigée par Bernard Deforge. Editions les Belles Lettres. France, Paris. 2004.

DODDS, E. R. *Os gregos e o irracional*. Ed. Gradiva. Lisboa, Portugal. 1988.

DUCHEMIN, Jacqueline. *L'agon dans la tragédie grecque*. Editions les Belles Lettres. France, Paris. 1968.

EASTERLING, P. E. (Editor). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge University Press. Cambridge, UK. 2006.

ELLRODT, Robert. *Montaigne et Shakespeare. L'émergence de la conscience moderne*. Librairie José Corti. Mayenne, France. 2011.

FEIS, Jacob. *Shakespeare and Montaigne: An Endeavour to Explain the Tendency of "Hamlet" from Allusions in Contemporary Works*. Kessinger Publishing. USA. 2009.

FOUCAULT, Michel. *A Verdade e as Formas Jurídicas*. Conferências na PUC-Rio, 1973. Trad. Roberto Machado e Eduardo Jardim Morais. Ed. Nau. Rio de Janeiro, 2001.

_____. *As Palavras e as Coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 1985.

_____. *História da Loucura*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1989.

FRIEDRICH, Hugo. *Montaigne*. Edited and with an Introduction by Philippe Desan. Translated by Dawn Eng. University Of California Press. Berkeley, Los Angeles, Oxford. 1991.

GOLDSCHMIDT, Victor. *Temps Physique et Temps Tragique chez Aristote*. Librairie Philosophique J. Vrin. Paris, 1982.

GRAHAM, Daniel W. *Explaining the Cosmos. The Ionian Tradition of Scientific Philosophy*. Princeton University Press. Princeton, New Jersey and Oxford, UK. 2006.

GRADY, Hugh. *Shakespeare and Modernity. Early Modern to Millennium*. Routledge Classics. London and New York. 2000.

_____. *Shakespeare, Machiavelli & Montaigne. Power and Subjectivity from Richard II to Hamlet*. Oxford University Press. New York. 2009.

_____. *Shakespeare's Universal Wolf. Studies in Early Modern Reification*. Clarendon Press Oxford. New York. 2000.

_____. *The Modernist Shakespeare. Critical Texts in a Material World*. Oxford University Press. New York. 2001.

GRAVES, Robert. *Les Mythes Grecs*. Traduit de l'Anglais par Mounir Hafez. Encyclopédies d'Aujourd'hui. Librairie Fayard. France. 1967.

GREENBLATT, Stephen. *Hamlet in Purgatory*. Princeton University Press. New Jersey, USA. 2001.

_____. *Renaissance Self-fashioning. From More to Shakespeare*. The University of Chicago Press. Chicago & London. 2005.

GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*. Presses Universitaires de France. Paris. 2007.

GUTHRIE, W. K. C. *A History of Greek Philosophy*. Vol. I. *The Earlier Presocratics and The Pythagoreans*. Cambridge University Press. UK. 2003.

_____. *A History of Greek Philosophy*. Vol. II. *The Presocratic Tradition from Parmenides to Democritus*. Cambridge University Press. UK. 2003.

JAEGER, Werner. *Paidéia. A formação do homem grego*. Ed. Martins Fontes. São Paulo. 1995.

JONES, Ernest. *Hamlet and Oedipus. A classic Study in Psychoanalytic Criticism*. The Norton Library. New York. 2010.

KAHN, Charles H. *Anaximander and the Origins of Greek Cosmology*. Columbia University Press. New York. 1960. Reprinted by Hackett Publishing Company, Inc. 1994.

KAUFMANN, Walter. *Tragedy and Philosophy*. Princeton University Press. New Jersey. 1968.

KINGSLEY, Peter. *Ancient Philosophy, Mystery and Magic. Empedocles and Pythagorean Tradition*. Oxford University Press. Oxford, New York. 1996.

_____. *In The Dark Places of Wisdom*. The Golden Sufi Center Publishing. USA. 2004.

KNOX, Bernard. *Oedipus at Thebes. Sophocles' Tragic Hero and his Time*. Yale University Press. USA, 1998.

KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Ed. Cosac & Naify. São Paulo, 2003.

_____. *The Eating of the Gods. An Interpretation of Greek Tragedy*. Northwestern University Press Edition. Evanston, Illinois. 1987.

KOTTMAN, Paul A. *Philosophers on Shakespeare*. Stanford University Press. California. 2009.

_____. *Tragic Conditions in Shakespeare. Disinheriting the Globe*. The Johns Hopkins University Press. Baltimore, USA. 2009.

KOYRÉ, Alexandre. *Do Mundo Fechado ao Universo Infinito*. Tradução de Donaldson M. Garschagen. Ed. Forense Universitária. Rio de Janeiro. 2001.

KUHN, Thomas S. *The Essential Tension. Selected Studies in Scientific Tradition and Change*. The University of Chicago Press. Chicago and London. 1977.

_____. *The Structure of Scientific Revolutions*. The University of Chicago Press. Chicago and London. 1996.

LEE, John. *Shakespeare's Hamlet and The Controversies of Self*. Oxford University Press. New York. 2000.

LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. Ed. Perspectiva. SP, São Paulo, Brasil. 1990.

MATTÉI, Jean-François. *La Barbarie Intérieure. Essai sur l'immonde moderne*. Presses Universitaires de France. Paris. 1999.

MEIER, Christian. *De la tragédie grecque comme art politique*. Traduit de l'allemand par Marielle Carlier. Paris. Les Belles Lettres. 2004.

_____. *La Naissance du Politique*. Traduit de l'allemand par Denis Trierweiler. Éditions Gallimard. Paris, France. 1995.

MONDOLFO, Rodolfo. *Figuras e Ideias da Filosofia da Renascença*. Ed. Mestre Jou. São Paulo. 1968.

_____. *O Infinito no Pensamento da Antiguidade Clássica*. Ed. Mestre Jou. São Paulo, Brasil. 1968.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Trad. Alfredo Margarido. Guimarães Editores. Lisboa, Portugal. 1996.

_____. *A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos*. Trad. Maria Inês Madeira de Andrade. Revisão de Arthur Mourão. Ed. Elfos / Edições 70. Lisboa. 1995.

_____. *Cinco Prefácios para Cinco Livros não escritos*. Trad. e Pós-fácio Pedro Sussekind. Ed. Sete Letras. Rio de Janeiro. 1996.

_____. *Segunda Consideração Intempestiva. Da utilidade e desvantagem da História para a vida*. Col. Conexões. Ed. Relume Dumará. Rio de Janeiro. 2003.

_____. *Vérité et mensonge au sens extra-moral*. In: *Écrits Posthumes* (1870-1873). Trad. Michel Haar e Marc B. de Launay. Ed. Gallimard. 1975.

OBER, Josiah. *Political Dissent in Democratic Athens. Intellectual Critics of Popular Rule*. Princeton University Press. New Jersey, USA. 2002.

POPKIN, Richard H. *The History of Scepticism from Savonarola to Bayle*. Oxford University Press. New York. 2003.

RAAFLAUB, Kurt. *The Discovery of Freedom in Ancient Greece*. The University of Chicago Press. Chicago and London. 2004.

REINHARDT, Karl. *Sófocles*. Trad. Oliver Tolle. Ed. UNB. Brasília. 2007.

ROBIN, Léon. *La Pensée Grecque et les origines de l'esprit scientifique*. Ed. La Renaissance du Livre. Paris. 1932.

ROMILLY, Jacqueline de. *A Tragédia Grega*. Edições 70. Lisboa, Portugal. 1999.

_____. *Le Temps Dans la Tragédie Grecque*. Ed. J. Vrin. Paris. 1971.

SAXONHOUSE, Arlene W. *Free Speech and Democracy in Ancient Athens*. Cambridge University Press. New York. 2008.

SEGAL, Charles. *Oedipus Tyrannus. Tragic Heroism and the Limits of Knowledge*. Oxford University Press. USA. 2001.

_____. *Sophocles' Tragic World. Divinity, Nature, Society*. Harvard University Press. USA. 1998.

_____. *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*. University of Oklahoma Press. USA. 1981.

SNELL, Bruno. *A descoberta do Espírito*. Edições 70. Lisboa, Portugal. 1992.

SOREL, Reynal. *Chaos et Éternité. Mythologie et philosophie grecques de l'Origine*. Les Belles Lettres. Paris, France. 2006.

SOUSA, Eudoro de. *Mitologia - História e Mito*. Ed. Imprensa Nacional Casa da Moeda. Lisboa, Portugal. 2004.

_____. *Origem da Poesia e da Mitologia e outros ensaios dispersos*. Ed. Imprensa Nacional Casa da Moeda. Lisboa, Portugal. 2000.

STAROBINSKI, Jean. *Montaigne en Mouvement*. Col. Folio Essais. Éditions Gallimard. France. 1993.

STEINER, George. *A Morte da Tragédia*. Ed. Perspectiva. São Paulo. 2006.

STEWART, Stanley. *Shakespeare and Philosophy*. Routledge Classics. New York, London. 2010.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro. 2004.

TANNERY, Paul. *Pour l'histoire de la Science Hellène*. Éditions Jacques Gabay. Paris. 1990.

TAYLOR, Charles. *As Fontes do Self. A Construção da Identidade Moderna*. Ed. Loyola. São Paulo, Brasil. 1997.

VERNANT, Jean-Pierre. *Les Origines de La Pensée Grecque*. Presses Universitaires de France/ Quadrige. Paris, France. 2007.

_____. *Mito & Pensamento entre os gregos. Estudos de psicologia histórica*. Ed. Paz e Terra. Rio de Janeiro. 1990.

VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Vol. I. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado, Filomena Yoshie Hirata Garcia e Maria da Conceição M. Cavalcante. Livraria Duas Cidades. São Paulo. 1977.

VLASTOS, Gregory. *The Presocratics. Studies in Greek Philosophy*. Vol. I. Princeton University Press. New Jersey, USA, 1996.

WILLIAMS, Michael. *Unnatural Doubts. Epistemological Realism and The Basis of Scepticism*. Princeton University Press. USA, 1996.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Ed. Cosac & Naify. São Paulo. 2002.

WINNINGTON-INGRAM, R. P. *Sophocles. An Interpretation*. Cambridge University Press. USA, 1998.

6.4

Artigos, Revistas, Periódicos e Sites Online

BENMAKHLOUF, Ali. "Nature et Cosmos: incursions en philosophie ancienne et médiévale". *Revue de Métaphysique et de Morale*. Presses Universitaires de France. n° 43, 2004/3.

BOUCEY, Michel. *Subjectivité et Métaphysique. Qu'est-ce qu'un sujet ?*. 1996.
http://mboucey.free.fr/article.php3?id_article=10

CLAVELIN, Maurice. "Le copernicianisme et la mutation de la philosophie naturelle". *Revue de Métaphysique et de Morale*. Presses Universitaires de France. n° 43, 2004/3.

DIELS, Hermann. *Die Fragmente der Vorsokratiker*. <http://remacle.org>.

ELLRODT, Robert. "Self-consciousness in Montaigne and Shakespeare." *Shakespeare Survey*. Vol. 28: *Shakespeare and the Ideas of his Time*. Ed. Kenneth Muir. Cambridge University Press, 1975. Cambridge Collections Online. Cambridge University Press. 14 April.

FOGLIA, Marc. *Le Sceticisme dans la philosophie de Montaigne*. Décembre, 2005.
<http://www.e-litterature.net/publier2/spip/spip.php?article197>

FORGET, Philippe. "Giordano Bruno et l'annonciation de l'immense". *L'Art du Comprendre. Giordano Bruno et la puissance de l'infini*. n° 11/12. Avril 2003.

KUSHNER, Eva (Org.) *La Problématique du Sujet Chez Montaigne*. Actes du Colloque de Toronto (20-21 Octobre 1992). Editions Champions. Paris. 1995.

PURCELL, William J. "The Agon with fate". *Psychoanalysis and Contemporary Thought*. 22 : 343-363. (1999).

RICCI, Saverio. "Giordano Bruno, auteur politique". *L'Art du Comprendre. Giordano Bruno et la puissance de l'infini*. n° 11/12. Avril 2003.

TORRANO, Jaa. "O (conceito de) mito em Homero e Hesíodo". *Boletim do CPA*, Campinas, n° 4, jul/dez. 1997.

6.5

Histórias da filosofia e da Civilização, Histórias e Dicionários de teatro

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. Ed. Perspectiva. São Paulo. 2003.

BESNIER, Jean-Michel. *Histoire de la Philosophie moderne e contemporaine*. Vols 1 e 2. Éditions Grasset & Fasquelle. Paris, 1993.

BREHIER, Émile. *Histoire de la Philosophie*. Nouvelle Édition « Quadrige ». Presses Universitaires de France. Paris, 2004.

BURCKHARDT, Jacob. *The Greeks and Greek Civilization*. Trad. Sheila Stern. Harper Collins Publishers. London, 1998.

LEVI, Mario Attilio. *Péricles: um homem, um regime, uma cultura*. Ed. UNB, Brasília, 1991.

LÉVY, Edmond. *La Grèce au V^{ème} Siècle de Clisthène à Socrate*. Nouvelle Histoire de L'Antiquité – 2. Éditions du Seuil. France, 1995.

NEMO, Philippe. *Histoire des idées politiques dans l'Antiquité et au Moyen Âge*. Ed. Quadrige/ Presses Universitaires de France (PUF). Paris. 2007.

MICHEL, Albin. *Dictionnaire du Théâtre*. Encyclopaedia Universalis. Paris. 2000.

6.6

Dicionários da Língua Grega

BAILLY, Anatole. *Le Grand Bailly. Dictionnaire Grec-Français*. Ed. Hachette. Paris, France. 2000.

CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Librairie Klincksieck. France, Paris. 1999.

LIDDELL, Henry George & SCOTT, Robert. *Greek-English Lexicon*. A New Edition Revised and Augmented Throughout by Sir Henry Stuart Jones. Oxford University Press. Great Britain. 1925-1940.