

Rodrigo Viana Passos

O Trágico em obra: Fenomenologia da Tragédia

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUC-Rio como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Filosofia.

Orientador: Prof. Paulo Cesar Duque-Estrada

Rio de Janeiro,
julho de 2023

Rodrigo Viana Passos

O Trágico em obra: Fenomenologia da Tragédia

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Prof. Paulo Cesar Duque-Estrada

Orientador

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Prof. Gustavo Silvano Batista

Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Piauí (UFPI)

Prof. Ubiratane de Moraes Rodrigues

Colegiado de Ciência Humanas da Universidade Federal do
Maranhão/Grajaú (UFMA/Grajaú)

Prof. Roberto Wu

Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Santa
Catarina (UFSC)

Prof. Marcelo da Silva Norberto

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS)

Rio de Janeiro, 05 de julho de 2023

Rodrigo Viana Passos

Graduado em Direito pela Universidade Federal do Maranhão – UFMA (2016). Mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio (2019).

Ficha Catalográfica

Passos, Rodrigo Viana

O trágico em obra : fenomenologia da tragédia /
Rodrigo Viana Passos ; orientador: Paulo Cesar Duque-
Estrada. – 2023.

207 f.; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do
Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia, 2023.

Inclui bibliografia

1. Filosofia – Teses. 2. Tragédia. 3. Trágico. 4.
Fenomenologia. 5. Heidegger. I. Duque-Estrada, Paulo
Cesar, 1956-. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de
Janeiro. Departamento de Filosofia. III. Título.

CDD: 100

Ao vovô Zé Maria.

Agradecimentos

São precisamente 12 anos de academia, desde a graduação até o doutorado. Dessa longa jornada fizeram parte incontáveis e às vezes imperceptíveis pessoas e lugares, de modo que é muito difícil nomeá-los com justiça.

Primeiramente, a todo o corpo docente, especialmente ao prof. Paulo Cesar Duque Estrada pelas aulas e orientações atentas, bem como aos diversos profissionais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, onde encontrei oportunidades e apoios inestimáveis. Nesse caso, impossível não mencionar todos os amigos que fiz e que levarei para sempre comigo. Cada um foi fundamental não apenas nas nossas diversas conversas ao longo desses 6 anos, mas também no incondicional apoio. Para representar a todos, lembrarei de alguns nomes: Felipe, Carlota, Matheus, Uriel, Cecília e Priscila.

Aos meus desde sempre amigos ludovicenses, que mesmo à distância me lembravam que eu continuava a ter um lar na ilha: Heitor, Nilson, Carlos, Thaís, Mariana Reis, Otília, Mariana Santos, Caio, Arthur, Juliana.

Aos meus pais, Juliana e Helder, por constantemente buscarem o melhor para mim e apoiarem meus projetos de vida incondicionalmente, sempre com um conselho, uma bronca ou uma palavra de carinho. Obrigado pelo esforço para me possibilitar não apenas uma educação formal adequada, mas pela capacidade de discernimento nas coisas da vida. Sei da caminhada difícil de cada um de vocês, em que o amor pelo saber e a determinação por fazer algo que valha a pena sempre foi a base de tudo.

Ao meu irmão André, por quem sempre esperei e pedi quando criança, e que ao longo da vida se mostrou, para mim mesmo, um exemplo de determinação pelo que se sonha ser e fazer.

À Marlene, presença diária em nosso lar, e que com poucas palavras e gestos me ensina tanto.

À Deyse, com quem partilho não apenas essa caminhada acadêmica desde o início, mas sim uma nova vida e inúmeras aventuras, e de quem recebi amor e apoio incondicionais.

A toda a minha família espalhada por esse país. Os Viana e os Passos, que aqui represento especialmente nos nomes dos meus avós José Maria e Marly, Adail e Francisca. São deles as casas da minha infância tão cheias de arte, risos, carinho e comidas. São deles os primeiros passos.

A todos os meus tios e tias: Silvana, Simone, Suzana, Georgiana, Rosana, Luciana e José Maria Filho; Norma, Jaime, Roseane e Laudelina; ao meu padrinho Guto. E aos meus primos Ronald, Iago, Fernanda, Caio, Clarice, Maria Clara, Pedro, Maria Paula e Isabele.

Por fim, à CAPES e à PUC-Rio, pelo financiamento e pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

Passos, Rodrigo Viana; Duque-Estrada, Paulo Cesar. **O Trágico em obra: Fenomenologia da Tragédia**. Rio de Janeiro, 2023, 207 p. Tese de Doutorado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta tese realiza os delineamentos iniciais de uma Fenomenologia da Tragédia. Com efeito, seu referencial teórico-filosófico principal será a obra de Martin Heidegger, notadamente os dois textos seguintes: *Ser e Tempo* e *A origem da obra de Arte*. Para tanto, é feito, de início, um apanhado histórico e, em seguida, o exame crítico de autores da 1) antiguidade helênica e 2) da modernidade alemã, na figura, respectivamente de 1) Platão e Aristóteles, e 2) Schiller, Schelling, Hegel e Hölderlin. O propósito é apresentar e discutir duas possibilidades gerais de interpretação da Tragédia pela Filosofia identificadas e caracterizadas contemporaneamente por Taminiaux. A primeira é aquela iniciada por Platão, a qual pode ser chamada de especulativa; a segunda, está ligada a Aristóteles, e é designada de praxeológica. Ambas teriam sido reeditadas no cenário alemão, porém de maneira mais intrincada, fato que ressoou inclusive no Idealismo Absoluto, dando ensejo para a cunhagem do conceito de Trágico. Diante disso, é realizada então a efetiva proposta fenomenológica existencial “alternativa”, a qual ganha concretude, em uma primeira tentativa, na interpretação da peça *Hamlet* de William Shakespeare.

Palavras-chave

Tragédia; Trágico; Fenomenologia; Heidegger.

Abstract

Passos, Rodrigo Viana; Duque-Estrada, Paulo Cesar (Advisor). **The Tragic at Work: Phenomenology of Tragedy**. Rio de Janeiro, 2023, 207 p. Doctoral Thesis – Philosophy Department, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This thesis designs the first lines of a Phenomenology of Tragedy. In fact, its main philosophical-theoretical reference will be Martin Heidegger's work, first of all *Being and Time* and *The origin of the work of art*. For such, it is initially done a historical account and, next, a critical analysis of 1) Greek antiquity, and 2) German modernity, considering chiefly 1) Plato and Aristotle, and 2) Schiller, Schelling, Hegel and Hölderlin. The goal is to present and discuss two general possibilities of interpretation of Tragedy by Philosophy identified and characterized contemporarily by Taminiaux. The first one is that initiated by Plato, which can be called speculative; the second one is attached to Aristotle, and is named praxeological. Both would have been reinstated in German scenario, but in a more complex manner, and that affected inclusively in the Absolut Idealism, giving space to the creation of the concept of Tragic. That said, it is then performed the "alternative" existential phenomenological approach, which achieves concretely, in a first attempt, an interpretation of the play *Hamlet* of William Shakespeare.

Keywords

Tragedy; Tragic; Phenomenology; Heidegger

Sumário

1 Introdução	13
2 A Grécia trágica, a Grécia filosófica	16
2.1. Teatro platônico: a supressão da Tragédia pela Filosofia	18
2.2. A Tragédia como modelo terapêutico de <i>práxis</i> em Aristóteles	31
3 Tragédia e Metafísica: a formação do Trágico	45
3.1. Poética da Tragédia	48
3.2. Filosofias do Trágico: a vingança da Tragédia	54
3.3. Ontologia da Tragédia: nascimento do Trágico	66
3.4. Um sonho terrível	104
4 O Trágico <i>em obra</i>	124
4.1. Um círculo em espiral	127
4.2. Ambiência e Compreensão	135
4.3. A temporalidade dos humores	143
4.3.1. Angústia e a abertura do Cuidado	144
4.4. Mundo e Obra de Arte	154
4.4.1. Acontecimento do Mundo na Obra de Arte	155
4.4.2. Poesia do Mundo: Ambiência e Temporalidade	165
4.5. Um Mundo <i>em Fissura</i>	181
5 Considerações finais	193
6 Referências bibliográficas	196
6.1. Fontes primárias	196
6.1.1. Aristóteles	196
6.1.2. Platão	196

6.1.3. Gadamer	196
6.1.4. Hegel	196
6.1.5. Heidegger	197
6.1.6. Hölderlin	199
6.1.7. Kant	199
6.1.8. Schelling	200
6.1.9. Schiller	200
6.1.10. Shakespeare	200
6.1.11. Comédias Gregas	201
6.1.12. Tragédias gregas	201
6.2. Fontes secundárias	202
6.3. Outras fontes	207

Estou lhe dando o mausoléu de toda esperança e todo desejo; [...] Dou-lhe este relógio não para que você se lembre do tempo, mas para que você possa esquecê-lo por um momento de vez em quando e não gaste todo seu fôlego tentando conquistá-lo. Porque jamais se ganha batalha alguma, ele disse. Nenhuma batalha sequer é lutada. O campo revela ao homem apenas sua própria loucura e desespero, e a vitória é uma ilusão de filósofos e néscios.

W. Faulkner, *O Som e a Fúria*

1 Introdução

*“[Próspero]: Por favor, senhores, podem ir se chegando¹” (SHAKESPEARE, *A tempestade*).*

Desde que surgiu na Grécia, a Tragédia desperta interesse e perplexidade, seja de um modo positivo ou negativo. É indiscutível que ela representa um dos legados incontornáveis para o que se poderia chamar de Ocidente, ainda que talvez, como sugeriu Terry Eagleton, ela tenha se tornado coisa *démodé* para a contemporaneidade, senão em seu interesse estético, ao menos enquanto fonte de reflexão ética e política². Há outros, como George Steiner, que chegam a atestar uma certa morte da Tragédia, cujo espírito seria em algum nível incompatível com o da civilização judaico-cristã, ainda que ela tenha ressurgido e resistido na modernidade, apropriando-se de elementos desta civilização, de maneira bastante original³. Contudo, mesmo em seu funeral a Tragédia rebrilha, desperta interesse e mobiliza esforços, seja nos círculos especializados da academia, seja na cultura contemporânea, ainda que certamente metamorfoseada, ou mesmo escamoteada.

De todo modo, não é nosso interesse realizar uma análise sociocultural sobre a presença da Tragédia nos valores contemporâneos ou algo semelhante. Enquanto reflexão filosófica, a investigação propõe-se a simplesmente recolocar, mais uma vez, a relação da Tragédia com a Filosofia. Essa discussão é tão velha quanto elas mesmas, a tal ponto que parece que Tragédia e Filosofia se reclamam necessariamente.

Nessa linha, o primeiro capítulo retomará essa discussão, primeiramente realizando um esboço histórico que realce as aproximações e distanciamentos, as submissões e subversões entre ambas na Grécia clássica, especialmente com Platão e Aristóteles. Seguindo de partida Taminiaux, descreveremos como em princípio a o embate platônico com a Tragédia se dá por uma consideração ontológica, na medida em que Platão põe em desconfiança a possibilidade de, em geral, a arte

¹ Tradução de Beatriz Viégas-Faria.

² Cf. EAGLETON, *Doce violência: a ideia do Trágico*, p. 11.

³ Cf. STEINER, George. *A morte da Tragédia*, p. 1ss.

poder participar do discurso da verdade e, de maneira mais ampla e radical, da sua legitimidade pedagógica na *pólis*. Por tal motivo, a obra trágica é rechaçada e substituída pela Filosofia nessa função privilegiada no seio político, o que denota que a política deve ser regida pela especulação filosófica. Por sua vez, Aristóteles, na visão de Taminiaux, espousa uma interpretação da Tragédia que valoriza seu caráter prático, na medida em que ela é mimesis *em ação* da ação, enfatizando, desse modo, seu valor ético-político fundamental. Assim sendo, é como se com estes dois filósofos houvessem sido abertas duas vias de interpretação filosófica da Tragédia: 1) a Especulativa; 2) a Praxeológica.

Esta primeira aproximação possibilitará que avaliemos, no capítulo seguinte, o processo de reapropriação das Tragédias gregas na Modernidade, notadamente no cenário alemão, e em que medida não foi operada aí uma certa vingança da Tragédia contra a Filosofia. Essa vingança não seria da ordem da subjugação, mas de uma contaminação do pensamento filosófico por elementos trágicos que desafiam certas expectativas clássicas da Filosofia, ainda que em alguns casos tenham sido usados para justificar e confirmar essas mesmas expectativas. Essas suspeitas, a partir dos indícios históricos, poderiam ser resumidas na seguinte pergunta: de que maneira a Tragédia, ao ser deglutida pela Filosofia, e após uma aparente conformação a ela, desafia sintomaticamente o pensamento filosófico (metafísico)? Além disso, este cenário alemão parece reeditar à sua maneira os dois modos anteriormente caracterizados de interpretação filosófica da Tragédia, mas complica-o mais ainda se considerarmos que ambos restam presentes juntamente em cada autor considerado e em conformações específicas.

Num primeiro momento, caracterizamos a linha mais propriamente poetológica (mais ligada tanto à práxis teatral em si mesma, como também à sua relevância política) dessa reapropriação, notadamente na figura de Schiller. No entanto, mesmo ele já é, seguindo as indicações de Roberto Machado, uma transição entre a tendência praxeológica e a especulativa posterior. Esta, representada pela tríade idealista Schelling, Hegel e Hölderlin, empreende uma radical colonização da Tragédia pela Filosofia, de onde surgirá, então, o inaudito conceito de Trágico. Este contém em si toda a expectativa de uma experiência do Absoluto, que em cada autor é descrita e legitimada de maneiras próximas, mas distintas, implicando no limite, com Hölderlin, na própria desestabilização tanto do conceito de Trágico, como também do projeto Idealista Absoluto.

Diante desse quadro, o derradeiro capítulo contempla uma alternativa a essas duas tendências principais, propondo uma descrição fenomenológica da Tragédia tendo no horizonte a sua dimensão existencial. Guiados por essa intuição, buscamos uma obra que pudesse oferecer as ferramentas conceituais e analíticas capazes de, em primeiro lugar, visualizar a existência, o que nos levou a *Ser e Tempo* de Martin Heidegger. Munidos de algumas de suas intuições e categorias centrais como, principalmente, existência, ser-no-mundo, mundo, ambiência {*Befindlichkeit*}⁴, cuidado {*Sorge*} e temporalidade, estabelecemos as bases iniciais da nossa descrição. Como passo consequente, concebemos a análise do modo de ser da obra de arte a partir de *A origem da obra de arte* do mesmo autor. Nela, encontramos elementos que tornaram possível apreender a obra de arte como fenômeno instaurador de *mundo*, levando-nos a realizar o caminho reverso para, então, desenvolver o ser-obra de acordo com aqueles existenciais de *Ser e Tempo*. Em resumo, a obra de arte é um ente que *mundaniza* e, dessa maneira, instaura ambiência, compreensão e temporalidade, o que, naturalmente, reflete na totalidade da existência enquanto cuidado. Disso obtemos que o Trágico é como que a uma disjunção criadora do mundo em obra na Tragédia, de forma que cada uma representaria uma maneira singular desse acontecimento.

A título de realização provisória das bases da descrição fenomenológica da Tragédia em geral, propomos ao final uma leitura circunstanciada de *Hamlet* de William Shakespeare, obra que parece ter como sentido da sua própria trama a tragicidade mesma enquanto essa denominada disjunção do mundo, nela sintetizada na sentença quase oracular “o tempo está fora dos eixos”.

⁴ Justificaremos oportunamente essa tradução.

2 A Grécia trágica, a Grécia filosófica

Poderíamos iniciar sem algumas palavras sobre os gregos? Talvez sim. Mas o projeto proposto por nós exige que se inicie com eles. Porque se trata de Tragédia e Filosofia, ou melhor, da tensão que parece ter sempre existido entre ambas, desde que a segunda adquiriu contornos mais claros na Atenas do séc. V a.C. – ainda que se considere os filósofos anteriores a Sócrates como importantes para o nascimento e a consolidação da Filosofia. Este seu estabelecimento não foi sem percalços, ainda que Platão tenha conseguido fundar sua “escola” filosófica, a Academia, e adquirir prestígio. Antes dele, contudo, Sócrates fora condenado à morte por, aos olhos da democracia ateniense, perverter a juventude. De todo modo, no momento em que a Filosofia consegue enfim erguer-se altivamente, a cidade está em declínio, e poder-se-ia mesmo refletir, como de fato já muito se fez, que a Filosofia aí cresce como reação a esta decadência da democracia ateniense, ou, ao contrário, como causa ou sintoma dessa decadência mesma.

Por seu lado, a Tragédia, nascida no fim do séc. VI a.C., é filha da ascensão e opulência da democracia de Atenas⁵. Ainda que suas origens ainda mantenham algo de misterioso e incrível, é possível ao menos atestar que, assim como a democracia, ela se serve de uma herança mítico-religiosa. Este material tradicional, que compreende narrativas, rituais, práticas, concepções etc., será, no entanto, tensionado, desafiado e reformulado pelas novas expectativas e necessidades de um novo tipo de sociedade democrática e, com ela, de um novo homem. É nesse contexto, por exemplo, que problemas como o da justiça, responsabilidade, lei, ação, destino etc. serão recolocados, sendo o teatro grego (tanto o trágico como o cômico) também o espaço onde esse debate acontecerá⁶.

Como não temos nem a pretensão de, nem o interesse em retomar a discussão sobre as origens seja da Tragédia, seja da Filosofia, concentraremos nossos esforços na própria tensão entre ambas, no momento em que estão já estabelecidas na cena

⁵ Cf. VERNANT, *Tensões e ambiguidades na Tragédia grega*, p. 7; TAMINIAUX, *Poétique et politique: la mimèsis tragique comme imitation de l'action*, p. 532ss.

⁶ Cf. VERNANT, Op. Cit.; e VERNANT, *Esboços da vontade na Tragédia grega*.

política ateniense. Nesse caso, a figura central, pelo menos do lado filosófico, será Platão, posto que foi precisamente ele quem elaborou com mais profundidade, amplitude a tensão – ainda que, tomando o teatro grego para além da Tragédia, tenha sido Aristófanes, com a comédia, quem antes legou uma crítica à Filosofia, por exemplo em *Nuvens*⁷. Dentro desse mundo platônico, consideraremos mais precisamente a disputa pela democracia ateniense, a qual se dá, seguindo Taminiaux, tanto por um viés ontológico-epistemológico, quanto ético-político. Este último estaria inclusive subordinado, em Platão, ao anterior. Aqui, põe-se em questão qual seria o modelo para a ação política, ou seja, qual o seu elemento essencial que deveria ser “reproduzido” em/ por cada cidadão. Trata-se, portanto, de *mimesis*.

Por sua vez, “fora” da democracia ateniense, está Aristóteles, o qual, para Taminiaux, representa uma alternativa à Platão no que diz respeito à concepção do lugar da Tragédia e de suas possibilidades ético-políticas. Contudo, é de se ponderar que, embora Aristóteles não incarne mais a tensão entre Filosofia e Tragédia factualmente, principalmente porque esta, em sua forma clássica, já havia evanescido, ele aparece certamente como um capítulo insuperável dos efeitos dessa tensão. Afinal, sua *Poética* é, em algum nível, uma apropriação filosófica da Poesia grega, em especial da Tragédia. Ainda que autores como Szondi defendam que há mais propriamente ali uma poética ou uma poetologia da Tragédia, a qual mais bem indica as características e modos de exercer a arte poética, produzindo obras⁸, é muito visível que há um método e um certo arcabouço conceitual filosóficos, bastante aristotélicos, empregados na *Poética*. Ainda que não seja uma Filosofia da Tragédia ou do Trágico, ou mesmo uma Filosofia Trágica em sentido estrito – como surgiria posteriormente na modernidade –, há, no mínimo, um relevo e um interesse filosófico em tal obra. Indício disso é a própria repercussão dela na modernidade.

Nesse caso, Aristóteles é um modelo para Taminiaux, coisa que não seguiremos por inteiro. O que nos interessa em ambos os casos, seja em Platão, seja em Aristóteles, é encontrar e descrever minimamente o estatuto da Tragédia em

⁷ Cf., para uma caracterização mais ampla desse cenário, GALL, *Anatomia do cômico*, p. 27ss.

⁸ Cf. SZONDI, *Ensaio sobre o trágico*, p. 23. No entanto, veja-se também a posterior relativização dessa fórmula na mesma obra (p. 82), momento em que o autor reflete sobre o caráter dialético das análises aristotélicas, por exemplo, sobre a estrutura da peripécia ou sobre a dialética dos afetos. O elemento dialético, inclusive, será eleito por Szondi como aquele que melhor caracterizaria universalmente o fenômeno do trágico, seja em sua efetivação poética, seja na apropriação filosófica dos autores alemães da modernidade.

face da Filosofia (e, reflexamente, o contrário acabará por acontecer também). Nesse caso, a hipótese é que, mesmo em Aristóteles, há uma certa subjugação da Tragédia à Filosofia, ao pensamento metafísico, mesmo que a *Poética* possa servir para se pensar uma possível fratura nessa hierarquia.

2.1. Teatro platônico: a supressão da Tragédia pela Filosofia

Assim como a Tragédia, a Filosofia se estabelece, em Atenas, num cenário de disputas por e com uma herança mítico-poética. Além disso, há todo um contexto político conturbado, seja interno, com a guerra do Peloponeso e a guerra civil ateniense⁹, ou “externo”, com as Guerras Médicas. Por sua própria parte, a democracia ateniense é em si mesma um evento que traz consigo uma profusão de conflitos de toda ordem, pois se coloca como uma antítese a um modo de viver, pensar e fazer política diferentes do que até então havia, estando aí implicada justamente aquela herança mencionada. É um mundo novo que brota num solo familiar. Não cabe a nós propriamente recontar essa história e descrever este contexto, mas apenas ter em conta que Tragédia e Filosofia tanto conviveram, compartilharam espaços, ideias, problemas, como também fundamentalmente disputaram entre si algo da alma e do destino do povo ateniense. Contudo, isso não significa que ambas esgotassem esse espaço tensional, se lembrarmos que havia outros que também participavam do jogo. Basta lembrar que a comédia, em especial a aristofânica, era provavelmente mais explicitamente antagonista da Filosofia do que a própria Tragédia. De todo modo, é preciso refrear e medir nossos passos aqui.

Por tal razão, mais uma vez, iremos tratar com Platão a partir de um lugar e de um ponto de vista bastante específicos. Em primeiro, nosso terreno será a sua *República*, notadamente o seu embate com as artes em geral e com os poetas em particular (até o ponto em que esses são expulsos imaginariamente da cidade). Em relação a eles adotaremos a leitura de Taminiaux como fio condutor, ainda que ela não seja inteiramente subscrita por nós.

⁹ Cf. LORAUX, *The divided city: on memory and forgetting in ancient Athens*; também da mesma autora, *La Guerra civil en Atenas: la política entre la sombra y la utopia*. Ambos, mas talvez principalmente o primeiro, apoia-se inclusive numa pergunta simples, porém elementar: de que maneira a democracia, ou mesmo a política em geral, comporta necessariamente o confronto, a tensão, a divisão para a garantia do vínculo social. Se a levamos a sério, reforçaremos mais ainda o argumento de que a Tragédia e a Filosofia se alimentavam do conflito, e não apenas aquele já presente na cidade, mas também entre ambas.

A *República* de Platão gira em torno basicamente da pergunta sobre o que é a justiça e, em decorrência, como estabelecer uma cidade de acordo com ela. Esta fundação, na verdade, levará a se questionar inclusive o modo de ser da alma do humano, de forma que a justiça seja também, e talvez mais fundamentalmente, um princípio da ação. Portanto, trata-se de um tema eminentemente ético-político.

É fato que muito mais acontece na história, mas é no entorno destes problemas que tudo o mais gira, inclusive o embate com os poetas e artistas em geral. Porque se perguntar sobre como estabelecer uma cidade e formar cidadãos compatíveis ao espírito da justiça inclui a necessidade da concepção de uma formação específica, que para os gregos atendia, no geral, pelo nome de παιδεία¹⁰ {*paidéia*}. Desse modo, a *República* mostra cabalmente o projeto pedagógico da Filosofia platônica, ou seja, a disputa pelo lugar de pedagoga da pólis ateniense. Como dizíamos, este desígnio está imbricado com um projeto político da Filosofia platônica. É justamente a isso que Taminiaux se aferrará e problematizará, inclusive muito inspirado em Hannah Arendt¹¹. A sua tese básica é a de que, com Platão, a política foi subordinada à Filosofia, ou melhor, ao pensamento ontológico-metafísico, a *bios politikos* é absorvido pela *bios theoretikos*¹². Mas de que maneira isso se expressaria no embate com os poetas?

A abordagem de Taminiaux é bastante inusitada, pois ela volta-se mais detidamente para o conceito de *mimesis* em Platão e Aristóteles. Com efeito, entende ele que o cerne do pensamento político platônico encontra-se, curiosamente, na interpretação da *mimesis* como *póiesis*, ou seja, como um fazer técnico. Mas isso não seria por si só problemático ou novo, obviamente. O ponto, no entanto, para Taminiaux é que essa concepção converterá o saber político em *póiesis*, mas uma tal que seja privilegiada porque regida por uma *epistème*

¹⁰ Provavelmente o maior estudo, ainda que em certos aspectos hoje questionável, seja o de Werner Jaeger, *Paideia: a formação do homem grego*.

¹¹ Cf. ARENDT, *Filosofia e Política*. Aqui, Arendt basicamente assume que a *República* é fruto de uma desilusão de Platão com a democracia Ateniense ao condenar o melhor dos homens à morte. Descrente com a política democrática, regida pela opinião da maioria e não pela verdade, Platão teria então proposto o império da Filosofia como única possibilidade de salvaguarda da política, posto que a Filosofia se guia pela busca da verdade. Para a política isso significaria amparar-se pelo o que é verdadeiramente justo, não pelo o que se considera justo [pela maioria]. Para a filósofa, esse pensamento produziu, de fato, uma forma de tirania da verdade (em nossas palavras) e obscurece o real fundamento da política: a possibilidade da ação na pluralidade, a qual se projeta não pelo o que é, mas pelo o que *pode ser*. Ao longo de nossas considerações sobre Taminiaux, ficará bastante claro o tom arendtiano de suas análises.

¹² Cf. TAMINIAUX, *Poétique et Politique*, p. 544 ss.

filosófica. Na verdade, essa “epistemologização” da *póiesis* dará luz ao pensamento especulativo, na medida em que o que o pensamento buscará realizar constantemente é uma espécie de reprodução mimética do ideal (o verdadeiro), e, por meio dela, julgar o real (o aparente).

Por outra parte, tudo isso permitirá posteriormente uma “certa reapropriação da *República*”¹³ por parte do pensamento alemão, a qual possibilitará que este interprete as Tragédias gregas como “um documento relativo ao ser do ente na totalidade”¹⁴. Isso deixa claro que não é, portanto, uma apropriação filosófica platônica da Tragédia o que está em questão, mas sim como, a partir da confrontação da Filosofia platônica com a Tragédia na *República*, aparecerá algo que dará ensejo para, muito mais tarde, a Filosofia efetivamente intentar absorver as Tragédias como assunto eminentemente seu. Poderíamos chamar isso certamente de uma grande ironia do destino. Ou seja, num primeiro momento, com Platão, a Filosofia busca elevar-se diante da Tragédia, criticá-la, mostrar seus limites etc.; no entanto, este mesmo movimento dá os elementos para que depois a Filosofia busque ingerir a Tragédia para si mesma, acolhendo-a como algum princípio que possa reanimar ou confirmar o pensamento metafísico, eventualmente se transformando até em Filosofia trágica – a qual já é ela mesma uma nova torsão, agora contra o próprio pensamento metafísico. Mas estamos adiantando demais as coisas.

Um exercício importante que Taminiaux realiza é o de, antes de avançar sobre a recepção filosófica da Tragédia – seja por Platão, seja por Aristóteles –, caracterizar e compreender minimamente o lugar pré-filosófico do teatro trágico, ou seja, na verdade como esse teatro era promovido, celebrado e *julgado* na Atenas democrática. Isso o leva a concluir que o teatro era uma instituição eminentemente democrática, alimentando a e alimentando-se da democracia ateniense. Cabe dizer que iremos por enquanto apenas seguir a descrição feita por Taminiaux, dispensando a de outros autores talvez mais especializados no tema. Estes eventualmente aparecerão mais abaixo quando tratarmos mais detidamente da Tragédia grega por si. Pois bem, Taminiaux apontará inicialmente os 1) indícios factuais e 2) os institucionais: 1) Péricles era próximo de Ésquilo e de Sófocles, e promoveu/organizou, enquanto corego, a encenação de *Os persas*; a vitória ateniense contra o rei persa Dário, na primeira “edição” das Guerras Médicas

¹³ *Ibidem*, p. 530. Original: “d’une certaine réappropriation de la République”.

¹⁴ *Ibidem*, p. 529. Original: “un document relatif à l’être de l’étant en totalité”.

(batalha de Maratona), teria sido possibilitada por uma proto-organização democrática, o novo Conselho dos 500 criado por Clístenes. De fato, foi este quem reformou e deu novo caráter para esta assembleia, tanto diversificando a origem de seus componentes, como também dando-lhe um novo caráter executivo (mais poder decisório). Assim, 2) “é sobre a base desta reforma capital, que inaugura a primeira democracia da história, que se desenvolve a Tragédia num contexto eletivo que é relevante relembrar¹⁵”. Nesse sentido, “pela torrente de sorteios que a precedem, pela eleição que a coroa, tudo se passa como se a apresentação das Tragédias viesse a duplicar [...] o regime democrático diretamente da cidade ateniense¹⁶”.

Essa imbricação institucional permeia a Tragédia não apenas com procedimentos democráticos, mas a faz se inserir materialmente no espírito político da pólis, introduzindo nela temas, vocabulário, problemas, “soluções”¹⁷ próprios à democracia; mais ainda, precisamente essa democracia em disputa com o mundo ou tirânico, ou aristocrático ou mítico de seu passado (recente ou um pouco mais remoto). É o que dissemos acima sobre o contexto geral de tensão dessa nova Atenas erigida sobre a velha, e que ainda luta com suas reminiscências e hábitos persistentes. Segundo Taminiaux, esse confronto é, a cada encenação de uma Tragédia (sempre novas, nunca as mesmas¹⁸), repetido na periodicidade emprestada das festas dionisíacas. Se estas teriam sido originalmente uma festividade periódica que de alguma forma celebrava o ciclo terrífico-exultante da vida (que acolhe em si necessariamente vida e morte, prazer e dor etc.), agora, incorporadas ao cenário cidadão democrático, consubstanciam-se para celebrar a vida política em face dos perigos da vida não apenas em seu aspecto natural, mas também essencialmente na dimensão ético-política. Isso quer dizer que, ainda que conservasse elementos ritualísticos religiosos, as Tragédias dispunham os eventos mítico-heroicos ao olhar

¹⁵ *Ibidem*, p. 532. Original: “C’est sur le fond de cette réforme capitale, que inaugura la première démocratie de l’histoire, que se développa la tragédie dans un contexte électif qu’il importe de rappeler”.

¹⁶ *Ibidem*, p. 533. Original: “Par la cascade de tirages au sorte qui la précèdent, par l’élection qui la couronne, tout se passe comme si la mise en scène des tragédies venait redoubler [...] le régime démocratique direct de la Cité athénienne”.

¹⁷ Os textos já citados de Vernant são oportunos para isso; inclusive, são mencionados pelo próprio Taminiaux.

¹⁸ Taminiaux enfatiza esse caráter singular e *eventual* das representações das Tragédias: “No século quinto é [uma Tragédia] a cada vez a primeira e única vez. [...] No século quinto, cada Tragédia era um evento novo e não reproduzível submetido ao julgamento dos cidadãos.”. *Ibidem*, p. 535. Original: “Au cinquième siècle c’est chaque fois la première fois et même la seule fois. [...] Au cinquième siècle chaque tragédie était un événement neuf et non reproductible soumis au jugement des citoyens.”.

judicativo do novo cidadão ateniense. Assim, a Tragédia reinstitui o espaço do político como *acontecimento e julgamento*.

Nesse caso, necessário se faz entender o novo caráter desse cidadão ateniense, e é aqui que o tema da mimesis curiosamente se introduz. Recorrendo ao discurso de Péricles, como recontado por Tucídides, Taminiaux defende que há, de início, uma contrariedade entre *práxis* e mimesis. O texto citado, a partir do qual extrairá consequências importantes, é o seguinte: “Em nossa politeia, é por sermos nós mesmos, em vez de imitadores de outros, que nos tornamos modelos¹⁹ (*paradeigma*)”. Seguindo sua interpretação, a mimesis aparece aqui como mera cópia ou repetição “mecânica”, mais próxima, portanto, da *poiesis*. Nesse sentido, haveria um traço próprio do cidadão (precisamente distintivo de seu modo de ser) em seu ser e agir na *pólis* (então, politicamente) que seria estranho ao exercício técnico-metódico da *poiesis*. Enquanto essa se realiza a partir de um modelo (o reproduzido, repetido) e atua univocamente (“a simples aplicação de fórmulas codificadas²⁰”), a ação política, que é *práxis*, é singular e presta contas à pluralidade. Além disso, a força da *práxis* encontra-se paradoxalmente em sua falibilidade e fragilidade, fazendo da empresa democrática um assunto essencialmente instável e periclitante, e cada ação cidadã um acontecimento de certa urgência e absolutamente responsável.

Nesse caso, a palavra, o discurso (*lógos*), adquire outro caráter, correspondente ao da *práxis* política. Se considerarmos de maneira ampla o processo de formação da democracia ateniense, veremos que um fator central foi a ampliação da participação de estratos sociais antes alijados, a qual foi possibilitada basicamente pela criação de novas *phúlai* (tribos) que contemplaram pessoas antes postadas fora do registro da cidadania ateniense, e que, por isso, não puderam até então participar da vida política da cidade²¹. Essa ampliação institucional fez de Atenas unida em torno de uma pluralidade amplamente dissonante, ou melhor, que *precisava* se fazer unida sob tais condições “instáveis”. Ao contrário da aristocracia, em que poucos decidiam (e ainda assim não se entendiam), e da tirania, em que

¹⁹ *Ibidem*, p. 536. Original: “Dans notre politeia c’est en étant nous mêmes plutôt que des imitateurs d’autrui que nous sommes devenus des modèles (*paradeigma*)”. A passagem citada por ele (Livro II, 37, 1, em sua anotação) é traduzida por Jacqueline de Romilly. Preferimos traduzir a tradução para manter maior paralelismo com a argumentação empreendia por Taminiaux.

²⁰ *Idem*. Original: “la simple application de formules codifiées”.

²¹ Cf. CANFORA, *Il mondo di Atene*, p. 60ss.

apenas um (ainda que apoiado sempre por uma base política volúvel) pretendia ditar o rumo da *pólis*, na democracia nascente de Atenas muitos falavam e consubstanciavam a vontade da cidade. Nesse sentido, ainda que não houvesse uma unidade prévia de opiniões, portanto de discurso, a cidade se sustentava a cada vez no embate de cada cidadão com o outro, num espaço em que, em tese, não havia prevalência entre um e outro, pois todos tinham o mesmo valor e poderiam sempre, por meio da palavra-ação política, distinguir-se, ser excelentes, *singularizar-se*. Por isso, Taminiaux dirá, reportando-se novamente a Péricles, que todos os cidadãos de Atenas eram, num novo sentido, aristocratas, pois todos eram capazes de excelência²².

Com isso, o *lógos politikós*, digamos assim, nunca estava dado de antemão, mas necessitava sempre ser conquistado, recosturado. Com efeito, a palavra *lógos* contém em si a ideia de reunião, razão, discurso, proporção. Cada um desses sentidos deve alçar outra dimensão quando posto no espaço do político, de tal sorte que a reunião dos cidadãos, ainda que pressuposta porque institucionalizada, nunca poderia ser tida como certa, pois, no embate da palavra, cada cidadão parte de uma situação, mesmo que próxima, distinta e contém expectativas diversas dos outros. É dizer, então, que o espaço político é primariamente uma disjunção. Por sua vez, a razão atuante não é a calculadora ou técnica, que se ancora em generalidades, reconhece apenas as constantes e espera sempre univocidade de sentido, mas sim a judicativa. Também por isso, a política [democrática] não deveria ser assunto de especialistas, *experts*, mas de todos na medida de sua capacidade de julgar. Este modo da razão atua guiado pela particularidade e situacionalidade, tendo sempre de formular novas soluções e medidas adequadas ao que se apresenta, portanto, num novo sentido de proporcionalidade. Diferentemente de mensuração, é *orientação* no mundo comum plural.

Esses predicados do *lógos politikós* e de sua correspondente ação pública no mundo ateniense marcam, na base, a diferença entre *práxis* e *poiesis* (e, no contexto desta análise inicial, da *mimesis*). Ao lado deles, acrescentaremos, para caracterizar mais ainda cada um respectivamente, a imprevisibilidade e a previsibilidade. Esta é uma caracterização que Taminiaux toma emprestada de Hannah Arendt em seu

²² Cf. TAMINIAUX, Op. cit., p. 538.

livro *A condição humana*. “Em virtude desta diferença de condição, a *poiesis* é essencialmente sólida, enquanto que a *praxis* é essencialmente frágil²³”.

É precisamente contra esta fragilidade que Platão, em sua *República*, teria se posicionado, oferecendo, em troca, uma revalorização do paradigma “poiético” e epistemológico para a ética e a política. A morte de Sócrates foi, na leitura arendtiana implicitamente desenvolvimentista seguida por Taminiaux, um marco de inflexão no pensamento platônico, materializado então em seu mais famoso diálogo. Nos diálogos considerados anteriores a este e caracterizados como “socráticos” ou “aporéticos”, Platão seria um discípulo mais fiel do seu mestre²⁴. Neles, Sócrates aparece como esta figura questionadora que não busca despertar nenhuma certeza em seus parceiros de conversa, mas, ao contrário, colocá-los, no que diz respeito a assuntos eminentemente éticos e políticos, numa posição de profunda aporia. Ainda que desafiasse figuras e posições correntes no cenário democrático ateniense, sua pretensão era mais de estimulador do embate destas posições do que de *corretor* e *guia*. No entanto, com a condenação de Sócrates, Platão volta-se contra a democracia ateniense num grau mais radical, identificando na pluralidade e publicidade do *lógos* um problema a ser solucionado pela Filosofia. Nesse caso, a Filosofia deve se converter propriamente em guardiã da política, mas num sentido muito mais régio e até, talvez para o olhar de Arendt e Taminiaux, tirânico. Aqui se inicia nossa imersão na *República* platônica.

O embate platônico com os poetas (principalmente com Homero) inicia por um caminho mais moral e pedagógico, num trabalho quase de curadoria crítica. De fato, é em meados do livro II²⁵, ao discutir como deve ser feita a educação dos guardiões, que Sócrates discutirá aquilo que é proveitoso, e assim deve ser mantido, e o que não é, e, portanto, deve ser retirado ou modificado nos mitos tradicionais. Em geral, são descrições dos deuses em conflito, ou tramando algo insidioso para os humanos etc.; ou seja, os deuses sendo maus, fontes do mal. No livro III²⁶, serão também incluídas passagens que trazem os heróis agindo imoderadamente ou cometendo injustiças, bem como, curiosamente, caracterizações do Hades como um

²³ *Ibidem*, p. 539. Original: “En vertu de cette différence de condition la poïesis est essentiellement solide alors que la praxis est essentiellement fragile”.

²⁴ Para um panorama mais especializado sobre as teorias de produção e leitura platônicas cf. BRANDÃO, *A ontologia de Sócrates nos diálogos platônicos...*, p. 13-47; ARENDT, *Op. Cit.*

²⁵ PLATÃO, *A República*, p. 72ss [II, 376a ss].

²⁶ *Ibidem*, p. 87-97 [III, 386a-392c].

lugar terrível – o que poderia despertar o temor à morte por parte dos guardiões, fazendo-os frouxos de ânimo. Por fim, também narrativas ou representações em que os seres humanos [“comuns”] agem injustamente e, ainda assim, são reputados como felizes.

Para nós, essa é a parte da superfície da crítica platônica à Poesia grega, pois o mais consequente é a reflexão sobre o estatuto ontológico da mimesis, bem como sua ascendência epistemológica. É certo que para Taminiaux ambas têm uma imbricação, mas se, de início, a segunda (crítica onto-epistemológica da mimesis) aparece depois da primeira (crítica moral-pedagógica, material), depois, a primeira passa a ser plenamente governada pela segunda. Isso sinaliza de partida que o problema moral da Poesia grega é analisada sob a ótica de uma teoria do conhecimento, pois que, no cerne, tratam-se de representações *falsas* dos deuses, dos heróis e dos homens, ainda que por vezes Sócrates inclua o elemento da *utilidade*. Além disso, o próprio ofício poético, especialmente em sua faculdade representativa *stricto sensu*²⁷ – ou seja, enquanto mimesis, representação dramática no teatro –, possui, no seu fazer, um germe perigoso: o da aparência. É nesse caso que a Tragédia (e o teatro em geral) se torna um alvo mais direto da análise socrática. Esta é na verdade, para Taminiaux, uma das cenas centrais do confronto entre o *bios politikós* e o *bios theoretikós*.

Acontece que, de fato, para operar a substituição de que acabo de falar, foi preciso que Platão metamorfoseasse o **Sócrates real**, que se considerava um crítico do domínio da *doxa*, assim como o mostram os diálogos aporéticos de juventude, em uma figura tutelar de mestre da sabedoria, superior a toda *doxa* e dotado de uma *épisteme* eminente, assim como o mostram os diálogos da maturidade. É por essa substituição que nasceu um *bios* de tipo novo, o *bios theoretikos* entendido como modo de vida dedicado à contemplação solitária disto que Platão chama “o teatro da verdade”, contemplação ou *theôria* em ruptura sistemática com a *theôria* que animava o olhar inerente à *doxa* dos cidadãos em seus debates democráticos, e em ruptura não menos deliberada com a *theôria* que animava o olhar dos espectadores do teatro trágico, que não eram outros, senão que esses mesmos cidadãos²⁸.

²⁷ Pois Sócrates diferencia a técnica narrativa e a imitação em ações ou palavras. Cf. *Ibidem*, p. 97 ss [III, 392d ss].

²⁸ TAMINIAUX, Op. Cit., p.544-545, grifos nossos. Original: “Il se trouve, en effet, que pour opérer la substitution dont je viens de parler, il fallut que Platon métamorphosât le Socrate réel qui se considérait comme un aiguillon tous azimuts de la doxa, ainsi qu'en témoignent les dialogues aporétiques de jeunesse, en une figure tutélaire de maître de sagesse, supérieur à toute doxa et doué d'une épisteme éminente, ainsi qu'en témoignent les dialogues de la maturité. C'est par cette substitution que naquit un bios de type nouveau, le bios theoretikos entendu comme mode de vie adonné à la contemplation solitaire de ce que Platon appelle le "théâtre de la vérité", contemplation ou theôria en rupture systématique avec la theôria qui animait le regard inhérent à la doxa des citoyens dans leurs discussions démocratiques et en rupture non moins délibérée avec la theôria qui animait le regard des spectateurs du théâtre tragique qui n'étaient autres que ces mêmes citoyens.”

Os cidadãos atenienses são guiados, em geral, pela *doxa*, a qual representa em si variações de modelos de pensamento e ação que, para Platão, não são muito claros e seguros porque, no final das contas, não são examinados pelos rigores da razão dialética, pois a *doxa* é o que [a]parece. Portanto, é o que está por aí. Os cidadãos podem até dialogar entre si, mas não *dialetizam* aquilo que dizem, por assim dizer, ou seja, não investigam racionalmente aquilo que dizem e fazem. Sua razão atua como que por mero hábito, não por exercício crítico. Por outro lado, existe conjuntamente à *doxa* esse elemento mimético e “teórico” (no sentido amplo de contemplar, assistir, presenciar) que também entra no jogo político. Pois trata-se, como dito, de modelos que, antes de seguidos, são “contemplados”, assistidos pelos cidadãos tanto no teatro da vida, quanto no teatro institucional²⁹. De certo modo, Platão passa a questionar precisamente se o que deve ser contemplado e perseguido como princípio de ser e agir é o apresentado “aqui” cotidianamente pelos muitos {*hoi pollói*} sem exame. No lugar destes dois teatros, Platão constrói, em nossas palavras, o “teatro das ideias”, descrito exemplarmente no mito da caverna.

Para isso, noutro passo, este devia efetivamente derrogar a posição privilegiada que o *bios poietikós* tinha ao lado da política. Como dito mais acima, houve uma cumplicidade muito grande entre teatro grego e a tessitura sociopolítica de Atenas. O teatro era, senão tutelado, patrocinado pela democracia, tornando-se uma figura institucionalizada. As raízes essencialmente religiosas ritualísticas – e, em importante medida, de procedência rural – foram absorvidas e transformadas no processo de “urbanização” e formação da democracia ateniense³⁰. Nesse sentido, o teatro é tanto um acontecimento de celebração tradicional, mas também político em vários sentidos. Pois além de sua institucionalização, o teatro grego teria sido também um espaço de “debate” e reflexão políticos. A Tragédia diz e mostra acontecimentos absolutamente relevantes sobre os seres humanos em sua lida seja com outros seres humanos, seja com potências misteriosas da natureza ou do divino, e de tal forma que tudo tenha alguma repercussão na *pólis* real. Contudo, é preciso, para o projeto imaginário socrático da *pólis*, fazer um *krínein* sobre o que deve ser

²⁹ Lembre-se que θέατρον {*théatron*} significa “o lugar onde se vê”.

³⁰ Mas de tal forma que estas mesmas tradições também atuaram em resistência à *pólis*, oferecendo críticas e alternativas em assuntos desde o matrimônio e a geração de filhos, até mesmo aos relacionados à guerra e à paz. Cf., por exemplo, a respeito das festas dionisíacas e suas várias facetas em Atenas: ACKER, *As festas dionisíacas e a pólis: novos espaços*.

permitido aos guardiões receber e imitar. Ou seja, trata-se, portanto de uma questão de modelos de caráter e ação.

[Sóc.] – Pois bem! Era disso que falávamos... Que era preciso que, entre nós, **houvesse um acordo de permitirmos que os poetas**, ao imitar, nos fizessem as narrativas, usando para algumas coisas a imitação, não para outras, e quais estariam num e noutro caso, **ou de não permitirmos que imitassem**.

[Adim.] – **Prevejo que vais examinar se admitiremos a Tragédia e a comédia em nossa cidade ou não**.

[Sóc.] – **Talvez...** disse eu. **Talvez ainda mais que isso...** Eu ainda não sei, mas devemos ir pelo caminho pelo qual o sopro de nossa razão nos levar³¹.

Este é o resumo dos motivos para a investigação subsequente sobre a mimesis. É digno de nota essa aparente hesitação de Sócrates na última fala, deixando em aberto a radicalidade da crítica aos poetas, prefigurando, quem sabe, a sua dramática expulsão no livro X. Os seus objetivos vêm a seguir e decorrem, em verdade, da discussão precedente sobre as produções poéticas tradicionais. Assim, é dito que

[Sóc.] Ah! Se mantivermos o que dissemos no início, a saber, que nossos guardiões, deixando de lado todos seus trabalhos, devem ser escrupulosos **artífices da liberdade** {δημιουργοὺς ἐλευθερίας, *demiourgóus eleutherías*} da cidade, **sem se ocuparem com nada que não contribua para isso, sem fazer ou imitar outra coisa**. Mas, se imitam, que imitem já desde a infância aqueles a quem lhes convém imitar, isto é, os corajosos, os moderados, os piedosos, os que têm a nobreza do homem livre {ἀνδρείους, σώφρονας, ὀσίους, ἐλευθέρους, *andréious, sóphronas, hosíous, eleuthérous*} e tudo o que tem essas qualidades. **Não pratiquem nem sejam hábeis ao imitar atos impróprios** de um homem livre ou outro vício para que não venham a tê-los **na realidade**, como fruto da imitação. Não percebeste que, se **as imitações perduram desde a infância** vida adentro, as imitações **se tornam hábitos e natureza que mudam o corpo, a voz e o pensamento** {σῶμα καὶ φωνὰς καὶ κατὰ τὴν διάνοιαν, *soma kai phonás kai katà tèn diánoian*};?³²

Salta aos olhos o reconhecimento do poder pedagógico ou formador da mimesis, o que ressoa (ainda que com dissonâncias) com o que Aristóteles mais tarde dirá na *Poética*, ao mesmo tempo em que Sócrates não deixa de ressaltar seus perigos. Pois a mimesis é como uma arte de dar forma à alma e ao corpo por meio da repetição até a solidificação pelo hábito. Nesse caso, a mimesis possui um poder importante e que, pelo próprio projeto filosófico da politeia, não pode ser ignorado ou mesmo pretender-se destruí-lo no todo. Pelo contrário, a mimesis deve ser, assim como a política, conquistada e dominada pela Filosofia. Desse modo, a Filosofia

³¹ PLATÃO, Op. Cit., p. 100 [394c11-20], grifos nossos.

³² *Ibidem*, p. 101 [395b8-d4], grifos nossos.

conquista um importante meio de controle da formação de corpos e mentes. O argumento de Taminiaux nesse particular busca mostrar que, se é verdade que a mimesis é uma *poiesis*, é preciso, para Platão, refiná-la segundo outro princípio mais seguro: a *epistème*. Na verdade, Taminiaux chega a distinguir antecipadamente³³ que haveria uma *mimesis praxeôs* – a realizada pelos poetas dramáticos – e uma *mimesis poiética* ou técnica – mais própria do artesão, que, pela própria passagem acima, insinua-se como modelo de fazer mimético para o guardião³⁴.

Em termos de *modelos*, a ação do cidadão, guiado pela *doxa*, não os têm claros, bem como no caso da ação trágica (mimética) no teatro. Assim, aquilo que para Péricles era uma força, para Platão torna-se uma fraqueza perigosa, porque obscura e instável. Tanto o cidadão, quanto o poeta guiam-se por e imitam (reproduzem) irrefletidamente aparências. Inevitavelmente, isso ressoa o mito da caverna³⁵. Para Taminiaux, a caverna retrata basicamente o teatro grego, seja o da vida, seja o do palco. Nesse sentido, os cidadãos postos diante da parede e de costas para o muro e para a luz artificial da fogueira assistem a um espetáculo de sombras. As sombras, por sua parte, reproduzem obscuramente coisas que não são propriamente, mas sim imitações parciais de outros objetos (sensíveis). Estas imitações iluminadas pela fogueira são manipuladas por outros homens, mestres da *doxa*: sejam políticos, sofistas ou poetas.

Pois é exatamente contra o teatro antigo, aquele de Ésquilo e de Sófocles, em que todo cidadão era juiz entre os outros a quem ele falava, que Platão dirige a famosa narrativa da Caverna, como espetáculo em que os espectadores, coisa extremamente significativa, não são mais interlocutores. Trata-se de relegar à simples obscuridade o claro-escuro e a ambiguidade das intrigas do teatro antigo, para alcançar uma representação que não é aquela da *práxis*, mas aquela de ordem onto-teológica das Ideias, a qual não faz caso da medida frágil do *phronein* como julgamento prático sempre individualizado e em situação no cerne da pluralidade, mas o faz bem mais à clareza de uma *noésis* purificada e solitária, que se proclama autossuficiente. Enquanto o teórico no sentido da cidade, isto é, do espectador do teatro, era, diante dos eventos representados, o juiz das ambiguidades renovadas da *práxis* dos mortais, o teórico no novo sentido se diz espectador de **uma ordem inteligível impermeável aos eventos**, porque ela {a ordem inteligível} **é, desde sempre e para sempre, isto que é**. Resulta desta metamorfose considerável da natureza própria da *theôria* e do fato que esta ambiciona, a partir de agora, possuir, sobre a estrutura onto-teológica

³³ Pois isso fará mais sentido quando, em seguida, ele abordar Aristóteles.

³⁴ Ele é o artesão da liberdade {*demiourgós eleutherías*}.

³⁵ PLATÃO, p. 267-274 [514a- 520a]

do ente na totalidade, que isto que era celebrado pela cidade diante *práxis* é depreciado por Platão diante da *especulação*³⁶.

Se os livros II e III apresentaram uma crítica mais moral e estilística da Poesia e das artes em geral, ainda que a mimesis já seja problematizada no III, e de tal sorte que os poetas ainda são admitidos na cidade mesmo que “purificados”, é a partir do mito da caverna que Platão apresenta o problema em outro nível. Com efeito, passa a ser um problema de ordem onto-epistemológica que terá grandes implicações no livro X, pois agora a cidade será totalmente “purificada” de todos os poetas, posto que a eles não será absolutamente permitido nela entrar. Pois, segundo esta leitura do mito da caverna, há um problema irremediável na mimesis praticada por estes poetas, a qual determina que suas produções sejam sempre imitações de imitações; seus modelos são, desde o princípio, maculados de falsidade, e suas representações não fazem outra coisa senão duplicar esta falsidade. Há, portanto, um defeito em sua arte que impede, segundo o padrão da Filosofia, que elas possam desempenhar ainda algum papel na cidade ideal. Nesse caso, agora a Filosofia detém o controle absoluto sobre a educação dos jovens e condução política da pólis, na medida em que ela é a detentora do acesso ao e representação do verdadeiro modelo para a ação: o Bem e o Belo, bem como a outras faculdades e conteúdos intelectuais fundamentais para a organização da cidade e para a realização de seus afazeres. É, enfim, a vitória do *bios theoretikós* sobre o *bios politikós*; da *epistémē* sobre a *phrónesis*.

Tudo isso faz parte de uma saga pela purificação da cidade ideal daquilo que concretamente existe ou existiu tradicionalmente na *pólis*. Por outro lado, seguindo a analogia da cidade-alma, o trabalho catártico da Filosofia é também sobre a alma,

³⁶ TAMINIAUX, Op. Cit., p. 546-547. Original: “Car c’est bien contre le théâtre ancien, celui d’Eschyle et de Sophocle dont tout citoyen était juge parmi d’autres à qui il parlait, que Platon dirige le fameux récit de la Caverne, comme spectacle dont les spectateurs, chose extrêmement significative, ne sont plus en rien des interlocuteurs. Il s’y agit de reléguer dans la seule obscurité le clair-obscur et l’ambiguïté des intrigues du théâtre ancien pour accéder à une mise en scène qui n’est plus celle de la *praxis* mais celle de l’ordre onto-théologique des Idées, lequel ne fait pas appel à la fragile mesure du *phronein* comme jugement pratique toujours individué et en situation au cœur de la pluralité, mais fait appel bien plutôt à la clarté d’une *noësis* purifiée et solitaire, qui se proclame auto-suffisante. Alors que le théoricien au sens de la Cité, c’est-à-dire le spectateur du théâtre, était, à même les événements représentés, le juge des ambiguïtés renouvelée de la *praxis* des mortels, le théoricien au sens nouveau se dit spectateur d’un ordre intelligible imperméable aux événements car il est depuis toujours et pour toujours ce qu’il est. Il résulte de cette métamorphose considérable de la nature même de la *theoria* et du fait que celle-ci ambitionne désormais de porter sur la structure onto-théologique de l’étant en totalité, que ce qui était acclamé par la Cité eu égard à la *praxis* est déprécié par Platon eu égard à la spéculation”.

na medida em que se deve harmonizar emoções ou mesmo “erradica-las” de acordo com certos contextos, como, por exemplo, o medo da morte. Nesse caso, se este papel cabia à Tragédia – seguindo Aristóteles, como veremos no próximo tópico –, agora faz parte do domínio da Filosofia, e nesse caso há alguns princípios que guiam previamente essa tarefa. Em geral, Platão quer erradicar, do interior da cidade-alma, todo traço de ambiguidade, mistura, conflito, violência, caos, enfim tudo aquilo que foge a um certo controle e arranjo harmônico, bem como da *previsibilidade*. Este é um traço bastante remarcado por Taminiaux, e que para ele diz muito respeito ao padrão da *poiesis* enquanto *tékhnē* artesanal – e nesse caso refinada pela *épistēmē* –, ao contrário da *práxis*, que, mediada pela *phrónesis*, faz da *imprevisibilidade* do acontecimento o seu domínio.

Este é o momento de deixar claro que pelo ângulo da especulação a noção mesma de excelência, de *areté*, muda de sentido. Enquanto que para o *bios politikós* ela consiste na investigação, em face do acontecimento, de uma medida frágil entre extremos, Platão a define como a estrita observância de um **princípio unívoco**³⁷.

Cotejando esta passagem com a anterior, vemos que o “ideal” é caracterizado tanto pela sua univocidade como por sua eternidade e imutabilidade (“é, desde sempre e para sempre, o que é”), portanto a pura presença de algo, sendo estes traços que garantem a chamada *previsibilidade* do fazer guiado pela *epistēmē* e *tékhnē*. Para nós, é precisamente isso que conduz o pensamento metafísico em sua projeção histórica: o afã pela presença (seguindo Heidegger e, em alguma medida, Derrida). Nesse sentido, o pensamento metafísico estrutura-se numa temporalidade do sempre *presente*. Enquanto que, por seu lado, as Tragédias apresentariam o mundo como instável, ambíguo, imprevisível, sempre prenhe de acontecimentos que suplantam nossa capacidade de controle, e em face dos quais apenas uma capacidade de julgamento experimentada e apta à *criação* de soluções seria capaz de fazer alguma justiça. A princípio, a temporalidade nas Tragédias mostra-se fraturada e dissolvedora do presente. Isso, por enquanto, são pequenos indícios de que o problema do tempo é algo que subjaz o confronto entre Tragédia e Filosofia, e que mostra como a experiência trágica desafia alguns princípios do pensamento metafísico. Esta se mostra como essencialmente *praxeológica* e *phronética*, por

³⁷ *Ibidem*, p. 548. Original: “C’est le moment de préciser que sous l’angle de la spéculation la notion même d’excellence, d’aretè, change de sens. Alors que pour le bios politikos elle consistait dans la recherche face à l’événement d’une mesure fragile entre des extrêmes, Platon la définit comme la stricte observance d’un principe univoque.”

assim dizer, fato que tem repercussões na própria compreensão do fenômeno do tempo representado na Tragédia. É dizer, também, que a temporalidade trágica é eminentemente prática.

Ainda que a Filosofia tenha expulsado os poetas no livro X, é inevitável falar-se de que, no fundo, ela mais bem deglutiou os poetas. Nesse caso, elementos da Tragédia, sejam estilísticos, sejam materiais, podem ser encontrados na tessitura dos diálogos platônicos. É o velho fenômeno da emulação-crítica-apropriação, que no caso de Platão realça ainda mais o aspecto agonístico de sua composição filosófica. Pois, no final das contas, a Filosofia quer superar a Poesia ao mesmo tempo em que se faz Poesia, o que faz necessário que ela se ocupe dos materiais e instrumentos desta, como, por exemplo a mimesis³⁸. Assim, ela guarda em si o próprio segredo de sua desestruturação.

2.2. A Tragédia como modelo terapêutico de *práxis* em Aristóteles

Essa desestruturação já se inicia, nas devidas proporções, com Aristóteles. Herdeiro intelectual e crítico de Platão, o estagirita discordará explicitamente de seu mestre em outras obras, contudo silenciosamente na *Poética*. Nesse caso, é fascinante como um filósofo tão poético como Platão seja tão mais crítico da Poesia do que um outro tão tratadístico como Aristóteles. Ainda assim, cremos que seria exagerado dizer que Aristóteles põe a Poesia em pé de igualdade com a Filosofia, muito menos que destitua esta de seu posto elevado. Pois, ainda que valorize a Poesia, por exemplo, como “mais filosófica {φιλοσοφώτερον, *philosophóteron*} e mais nobre {σπουδαιότερον, *spoudaióteron*} que a história³⁹”, é a Filosofia que serve como paradigma para a produção de elogio da Poesia, ou seja, esta tem algo de filosófico, portanto, é boa, mas não é ainda propriamente Filosofia.

Seguindo ainda a análise de Taminiaux, vemos como Aristóteles reabilita o *bios politikós* com autonomia em relação ao *bios theoretikós*, conferindo àquele faculdades e desígnios próprios. Isso também é válido em relação à mimesis, na medida em que ela não é mais nivelada pela *poiésis* técnica do artesanato. Pelo

³⁸ A respeito disso, Cf. BOLZANI, *Platão trágico e antitrágico*; FRANCO, *Platão antitrágico*; GALL, *Anatomia do cômico* (especialmente o primeiro capítulo); HOLANDA, *Tragédia e antiTragédia na Apologia de Sócrates*; MALTA, *Distopia e afeto por Homero na República*. Esta lista obviamente não cobre nem de longe a vasta literatura sobre o tema.

³⁹ ARISTÓTELES, *Poética*, p. 97 [1451b5-6], Trad. Paulo Pinheiro.

contrário, seu fazer está intimamente ligado à *práxis* e, consequentemente, à *phrónesis*, portanto ao agir ético-político. Pois o fazer dramático é *mimesis praxeos*, imitação da ação. Estes são os princípios que guiam o argumento de Taminiaux e dos quais extrairemos consequências importantes para nossa investigação.

É como se até Platão a Filosofia tivesse sido um constante distanciar-se do mundo, fazendo que os filósofos fossem, aos olhos dos outros, pessoas estranhas, avoadas, lunáticas⁴⁰; enquanto que Aristóteles, ainda que apreciador e instigador de elocubrações metafísicas, fosse uma espécie de inflexão da Filosofia ao revalorizar a *práxis*, fato que se mostraria inclusive na *Poética*, pois o drama grego, especialmente a Tragédia, *é uma refinadora do ser e agir práticos humanos*. No entanto, tal poder do drama era certamente reconhecido por Platão, tanto que seu esforço é gigantesco no sentido de destronar tal potência tão relevante e bem estabelecida cultural e institucionalmente em Atenas. A diferença fundamental, portanto, está na avaliação que cada um faz do drama grego. Enquanto que Platão quer aparentemente eliminá-lo, ou ao menos reduzi-lo a uma posição bem menor, Aristóteles, ao contrário, o elogia – e muitas vezes por qualidades que para Platão eram negativas –, bem como, enfim, entende o drama grego como tendo uma posição de destaque na pólis. Isso é ressaltado inclusive no posicionamento de Aristóteles diante de Homero, ainda que o embate não seja exatamente crítico. Nesse caso, não diz respeito a uma pretensão da Filosofia frente à Poesia homérica, porém mais bem uma sobrevalorização da Tragédia em relação à epopeia por aquela realizar com mais perfeição as possibilidades da *mimesis*. A Tragédia é herdeira da epopeia em certos aspectos, mas supera-a por ter mais elementos miméticos, tanto que quem é bom em julgar Tragédias, também o será para epopeias, mas o contrário não seria verdade⁴¹. Poder-se-ia especular, inclusive, que isso diz respeito ao modo de representação da ação possibilitado pelo drama em geral, notadamente pela Tragédia.

Tematizando implicitamente a tensão entre *práxis* e *mimesis* formulada por Péricles⁴², Aristóteles em verdade articulará as duas para indicar o princípio formal do fazer poético dramático. Com efeito, o drama é imitação da ação, *mimesis praxeos*, como estamos insistindo desde o princípio. Isso contém em si contradições

⁴⁰ Cf. GALL, Op. Cit., p. 25-36.

⁴¹ Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, p. 71 [1449b19-21].

⁴² De que os atenienses não agiam imitando modelos, mas fazendo-se modelos.

complexas, se se busca conciliar aquele ideal ético não-mimético de Péricles com esta formulação Aristotélica, ao modo como Taminiaux indica. Explicamos melhor. Dissemos que o cidadão ateniense, em seu agir político, realça a partir de si alguns caracteres da *práxis*. Em primeiro lugar, a palavra partilhada, que é a condição de possibilidade da deliberação e decisão públicas, pois é ela que institui a comunalidade *aberta*. Não que os atenienses fossem dos mais receptivos a estrangeiros, mas essa abertura diz sim respeito ao *acontecimento* e seus efeitos na pólis. Ou seja, cada evento de relevância política era, em algum nível, compartilhado por todos os cidadãos, os quais, quando fosse o caso, sobre ele deliberavam, debatiam e decidiam. Além disso, cada cidadão em seu agir cotidiano realizava essa mediação entre o singular do evento e a universalidade, ou pluralidade, da pólis. A pluralidade e comunalidade do *lógos* também se expressam conjuntamente na precisão vocabular que é exigida por cada evento – por exemplo, num julgamento. Termos como justiça, “responsabilidade”, direito, crime, bem, mal são realçados em sua instabilidade e necessidade de adequação ao caso, o que é potencializado se lembrarmos que também está em jogo toda uma herança que contém em si concepções díspares sobre tais ideias⁴³. Em segundo lugar, o reconhecimento da *fragilidade do agir* – oriundo da própria fragilidade, para não dizer finitude, humana – bem como sua falibilidade, atributos que delimitam os poderes e pretensões dos cidadãos à absolutização da ação ético-política⁴⁴. É, então, a contracorrente das pretensões tirânicas, aristocráticas ou “de realeza” registradas no passado ateniense, mas que constantemente forçam o caminho para retornar⁴⁵.

A advertência de Péricles pressupõe que mimesis seja o fazer de uma cópia a partir de um modelo ou projeto, aos modos do artesão {*demiourgós*}⁴⁶ – que era, por seu lado, o paradigma para Platão. Contudo, a mimesis aristotélica é precisamente diferente na medida em que não é artesanaria, portanto, reprodução técnica. Seu paradigma é o agir, que para Aristóteles se guia não primariamente por uma faculdade epistêmica – ainda que não a dispense –, mas sim pela *phrónesis*.

⁴³ Cf. VERNANT, Op. Cit.

⁴⁴ Outra autora que merece destaque aqui é Martha Nussbaum com seu livro *A fragilidade da bondade*, o qual oferece um excelente panorama das reflexões gregas sobre o ser ético diante do destino, fortuna, sorte etc. {*týkhe, luck*}, especialmente entre os trágicos, Platão e Aristóteles. A sorte tem uma relevância para nós naquilo em que ela pode ser pensada como *acontecimento* ou *evento*.

⁴⁵ Como de fato aconteceu com a Tirania dos Trinta no final da guerra do Peloponeso.

⁴⁶ Que é inclusive metaforizado em uma entidade “metafísica” responsável pela fabricação do mundo a partir dos paradigmas celestes no *Timeu* de Platão.

Além disso, o drama grego imita ações por meio de ações no palco, ou, como diz Aristóteles, “pela via do conjunto das personagens que atuam e agem †mimetizando†⁴⁷{ὥς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας †τοὺς μιμουμένους†, *hos práttonτας kai energoũntas †tous mimouménous†*”, ou seja, “mimetizam personagens que agem e dramatizam {práttonτας gâr mimōuntai kai drōntas}⁴⁸”. Ainda que a *Poética* seja um estudo sobre os elementos e a estrutura das obras poéticas, portanto, em alguma medida, um “manual” técnico, os seus princípios e fins parecem sobrepujar qualquer tecnicidade. Isso poderia inclusive nos fazer enveredar por uma reflexão sobre o estatuto ontológico da obra de arte, coisa que será realizado mais à frente. Basta termos em mente, por enquanto, que a arte poética, principalmente o drama, tem por finalidade dar-nos a ver algo de real que nos envolve de tal forma que repercuta em nossa existência; nesse caso, em nosso agir. A técnica poética está, no drama, a serviço da ação.

Assim sendo, o drama põe em cena, mimetizando, um modo de ser que não obedece ao padrão da “simples” reprodução. Nesse caso, a mimesis dramática, para se perfectibilizar, deve se fazer não uma *tékhne*, mas uma espécie de prática. Um artesão cria ou reproduz objetos que têm um modo de ser técnico, portanto obedecem a padrões precisos, predeterminados de realização. Quando prontos, eles se estabelecem no mundo, primariamente, como algo da ordem do útil, manipulável, adequado para tal lugar ou momento. Assim, ele é *objeto* de uma ação, e para tanto deve estar disponível e “inteiro”, sem defeitos, para a ação que o utiliza. Senta-se *numa cadeira*; come-se *com a colher*; corta-se madeira *com o machado*; navega-se *em um barco*. Nesse caso, está incluída como finalidade sua o não produzir surpresas, pois esta acontece quando o objeto não cumpre satisfatoriamente ou de todo a sua tarefa. Por sua parte, o drama produz um “objeto” estranho. Pois, apesar de se valer de técnicas, ter de seguir normas, seguir uma tradição etc.⁴⁹, a mimesis dramática traz ao mundo algo que em si mesmo é já um agir, portanto não é objeto de nenhuma outra ação em sentido forte. O que está em cena são homens agindo, refletindo, falando, expressando e despertando emoções. São, pois, elementos próprios do modo de ser do ser humano o que a *mimesis*

⁴⁷ ARISTÓTELES, *Poética*, p. 51 [1448a23], Trad. Paulo Pinheiro.

⁴⁸ Ibidem, p. 51 [1448a27-28] Trad. Paulo Pinheiro.

⁴⁹ Quando Aristóteles, por exemplo, discute as partes da Tragédia [1449b24], seus princípios constitutivos [1450b21], sua extensão [1450b35], as divisões [1452b14], modos de elocução [1457a31] etc.

praxeos produz e dá a ver. Nesse caso, aquilo que acontece no palco, ainda que preparado, ensaiado a partir de um texto, produz sempre algo que suplanta as expectativas, portanto, desafia qualquer pretensão de controle estrito, tanto para quem o realiza, quanto por quem o utiliza na apreciação espectral. Ao contrário do objeto artesanal, o drama se alimenta da surpresa; no caso da Tragédia, por meio de reconhecimentos {ἀναγνώσεις, *anagnoríseis*} e/ou reviravoltas {περιπέτειαι, *peripéteiai*}.

Por outro lado, a mimesis antes de ser uma capacidade artística especializada é uma disposição natural, de acordo com Aristóteles; se quisermos, uma prática de si sobre si mesmo, visto que, à parte a pintura, o mimetizar tem como princípio anímico e “material” a própria pessoa. Essa disposição se manifesta desde a mais tenra idade, e de tal forma que

eles [os seres humanos] se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque **recorrem à mimese para efetuar suas primeiras formas de aprendizagem** {τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως, *tàs mathéseis poieítai dià miméseos*}, e todos **se comprazem** com as mimeses realizadas⁵⁰.

Assim, a mimesis não parece ser um expediente ocasional, mas constante, diversificado e próprio no ser humano. Nesse caso, Platão e Aristóteles estariam até mesmo de acordo, mas até o ponto em que Platão pretende domesticar a mimesis pela *poiesis* artesã. Além disso, o filósofo ateniense também não concordaria com a afirmação seguinte de Aristóteles, segundo a qual

[os seres humanos] **sentem prazer** ao observar as imagens {τὰς εἰκόνας ὁρῶντες, *tàs eikónas horóntes*} e, uma vez reunidos, aprendem a **contemplar** {θεωροῦντας, *theoróuntas*} e elaborar raciocínios sobre o que é cada coisa {συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, *syllogízesthai tí hékaston*}...⁵¹

O prazer com as imagens, e, na verdade, com o [re]conhecimento pela imagem (uma forma de saber), parece ser próprio ao habitante da caverna sentado de frente para a parede e de costas para o muro de onde provém as projeções. Para Platão, ele não aprende sobre as coisas verdadeiras, mas apenas sobre sombras, imagens, as quais conduzem à multiplicação desenfreada de opiniões. Assim, o modo de pensar desses homens se torna obtuso, cego para a possibilidade da verdade, incapaz da autêntica *theôria*. Aristóteles se compraz, pelo contrário, com

⁵⁰ *Ibidem*, p. 57 [1448b5-10], Trad. de Paulo Pinheiro, grifos nossos.

⁵¹ *Idem* [1448b15-17], Trad. Paulo Pinheiro, grifos nossos.

o amplo poder formador da mimesis, e reconhece que essa competência se realiza formidavelmente na Poesia grega em geral, e particularmente no teatro – e mais ainda na Tragédia. A mimesis poética é, então, um prolongamento e, até mesmo, “especialização” da faculdade mimética universal humana: o que antes era apenas improviso, torna-se uma arte, uma competência singular, e que se diversifica em espécies (épica, sátira, hinos, Tragédia, comédia...) de acordo com o caráter daquilo que é representado⁵².

Por sua parte, o que faz da mimesis dramática um *surplus*⁵³ em relação à repetição-cópia, é que ela deve elaborar uma trama de ações e fatos de acordo com princípios e finalidades que dizem respeito, em nossas palavras, a uma intensificação do efeito da ação, de tal sorte que o drama não é uma descrição de fatos, ou um ajuntamento indiferente deles como se eu dissesse “hoje choveu; uma formiga andava; a árvore balança; André come bolo; uma vaca come grama; na cidade de São Luis apareceu um tubarão na praia do Olho D’Água.” etc. Esses fatos não possuem interligação causal (antes, sim, casual) e necessária entre si para Aristóteles, e, então, não podem constituir um sentido e uma unidade de ação. Por isso, o *mýthos* é “o princípio, como que a alma, da Tragédia {ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἶον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας, *arkhè mèn oûn kai hōion psykhè ho mýthos tés tragodías*}},⁵⁴ porquanto ele é uma “trama dos fatos {ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις,

⁵² Nesse sentido, a mimesis dramática é uma imitação de um ser humano em ação por outro ser humano em ação, enfatizando o caráter não objetual do imitado. No caso da Tragédia, o representado é o ser humano relativamente elevado, na verdade intermediário, por isso não exatamente um herói com competências sobrenaturais. Essa sua relativa elevação é o que torna factível a sua queda, bem como possibilita a “empatia” do espectador. Cf. *Ibidem*, p. 111-113, 1452b-29-1453a7, Trad. Paulo Pinheiro.

⁵³ A noção gadameriana de “acréscimo de ser” poderia muito bem caracterizar o que temos em vista. Ali ela advém justamente no bojo de uma discussão acerca do estatuto da “imagem” {*Bild*}, mas que é então generalizado pelo filósofo para valer como princípio universal da obra de arte. Aí estão muito implicadas justamente as noções de cópia {*Abbild*} e representação {*Darstellung*}. Diz ele que: “*En consecuencia la representación permanece referida en un sentido esencial a la imagen originaria que se representa en ella. Pero es más que una copia. El que la representación sea una imagen —y no la imagen originaria misma— no significa nada negativo, no es que tenga menos ser, sino que constituye por el contrario una realidad autónoma. La referencia de la imagen a su original se representa así de una manera completamente distinta a como ocurre con la copia. No es ya una relación unilateral. Que la imagen posea una realidad propia significa a la inversa para el original que sólo accede a la representación en la representación. En ella se representa a sí mismo. Esto no tiene por qué significar que el original quede remitido expresamente a esa representación para poder aparecer. También podría representarse, tal como es, de otro modo. Pero cuando se representa así, esto deja de ser un proceso accidental para pasar a pertenecer a su propio ser. Cada representación viene a ser un proceso óptico que contribuye a constituir el rango óptico de lo representado. La representación supone para ello un incremento de ser {Zuwachs an Sein}. El contenido propio de la imagen se determina ontológicamente como emanación de la imagen original*”. (GADAMER, *Verdad y Metodo*, p. 189, grifos nossos)

⁵⁴ ARISTÓTELES, *Op. Cit.*, p. 83 1450a39, Trad. Paulo Pinheiro.

he tōn pragmatōn syntaxis}”⁵⁵. A trama, essa costura de fatos, tem o poder de realçar o sentido da ação trágica, pois ela oferece o recorte e a unidade necessários para que seja possível *ver* o que acontece, como se fosse uma espécie de *redução* poetológica. Em certo sentido, poder-se-ia dizer metaforicamente que o poeta é sim um artesão da trama dos fatos, como as *moiras*, tecedoras dos destinos mortais dos seres humanos.

Isto dito, é preciso então refletir de que modo esta mimesis dramática mantém o princípio pedagógico-formador original da disposição mimética natural. Pois nesse caso quem deve “aprender” algo não é exatamente quem atua na peça – apesar de que isso não seja irrelevante –, mas quem a vê. Uma criança que imita um adulto, aprende tanto vendo esse adulto, quanto, e principalmente, com o próprio imitar. Contudo, no caso do teatro, aparentemente ninguém “faz” nada além dos atores: apenas se contempla o que acontece diante de si. Novamente há o eco com a *República*, mas, ao contrário do que vemos nesse diálogo, o cidadão espectador aristotélico pode efetivamente apreender mais do que sombras e cacofonia de opiniões; ele está diante de uma re-apresentação intensificada daquilo que ele vive, em diferentes medidas, na vida da *pólis*. Enquanto representação *de* uma pólis heroica – que geralmente traz em si traços da atual – *para* a pólis, a Tragédia participa da política para além de ser uma instituição patrocinada e tutelada pela cidade, pois a Tragédia é uma formadora do pensar e agir ético-políticos. Isso tem ressonância evidente com outras obras aristotélicas como a *Ética a Nicômaco*, a *Política*, a *Retórica*, mas só poderemos nos ater aqui à *Poética*⁵⁶.

Essa formação pela Tragédia nos interessa em duas dimensões que se implicam: as emoções e o juízo prático – para usar uma terminologia mais kantiana, mas da qual Taminiux lança mão por conta do tom arendtiano do texto. Ou seja, por meio da representação da ação a Tragédia desperta e cultiva emoções, bem como dá a pensar sobre o sentido possível e adequado de todo julgamento para o

⁵⁵ *Idem*, [1450a16], p. 79 Trad. Paulo Pinheiro.

⁵⁶ Algo desse tipo pode ser encontrado, por exemplo, em NUSSBAUM, *A fragilidade da bondade...*, e em AUBENQUE, *A prudência em Aristóteles*, principalmente o capítulo “Cosmologia da Prudência”. Por sinal, as primeiras palavras deste livro são absolutamente pertinentes a este tópico: “A *hybris* não nasce da falta mas do excesso de teoria, mais exatamente da inadequação entre a teoria e a prática. Que a teoria, mesmo a mais bem formada, não possa determinar imediatamente a prática, mesmo a mais bem intencionada, nisso reside a lição tirada da prudência aristotélica. A ação bem sucedida requer a mediação concomitantemente intelectual e volitiva que é a única que permite escolher e fazer o que Aristóteles chama o ‘bem factível’, isto é, não um utópico bem absoluto mas o melhor possível num mundo contingente e incerto” (p. 8).

agir. Nesse sentido, o filósofo belga entende, com certa razão, que Aristóteles, diferentemente de Platão, reabilita na *Poética* (mas também na *Retórica*) o lugar das emoções trágicas para a tessitura política.

Como se sabe, numa das passagens mais famosas da história da Filosofia, o medo {φόβος, *phóbos*} a e compaixão {ἔλεος, *éleos*}, suscitados pela Tragédia, são ao final purificadas como efeito dela⁵⁷, sendo que “uma coisa é eliminar, e outra é purificar”⁵⁸. A purificação {κάθαρσις, *kátharsis*, purificação; καθαίρω, *katháiro*, purificar} é mais uma dessas palavras gregas multiuso. Havia um sentido mais *somático* estabelecido para a medicina como “purgação”, ou seja, a liberação (expelir físico mesmo) do excesso daquilo que se chama de humores {ἰκμάς, *ikmás*}⁵⁹. Para isso, havia substâncias próprias, por vezes até mesmo divinizadas, como no caso do *heléboro* {ἐλλέβορος, *helléboros*} e da *mandrágora* {μᾶνδρᾶγόρᾱς, *mandragóras*}⁶⁰. Aristóteles certamente tinha ciência desse sentido, tanto é assim que, como lembra Gall, o estagirita utiliza-o nos tratados de biologia “tendo o sentido médico de ‘purgação’”⁶¹, mas o aproveita para aplicá-lo, com um sentido técnico diferente, ao regime anímico do efeito da Tragédia.

Nesse caso, o espectador, ao contemplar o drama e ser comovido pelo reconhecimento e/ou reviravolta, teria em sua alma medo e compaixão despertados. Mas, ao modo daqueles fármacos, o princípio ativo da Tragédia tanto desperta, mostra, como também atua terapêuticamente sobre essas afecções {παθήματα,

⁵⁷ Cf. ARISTÓTELES, Op. Cit., p. 73 [1449b22-31], Trad. Paulo Pinheiro.

⁵⁸ TAMINIAUX, Op. Cit., p. 552. Original: “C’est une chose d’éliminer, c’en est une autre de purifier”.

⁵⁹ Cf. STAROBINSKI, *A tinta da melancolia*, para um recorte amplo, ainda que focado na história da melancolia, da imagem da purgação e dos humores, principalmente a Parte I “História do tratamento da melancolia”. Também se encontra uma boa explicação sucinta sobre isso em GALL, Op. Cit., p. 245: “Segundo os antigos, o corpo humano está constantemente sendo atravessado por líquidos e por ar, em perene circulação. Tais líquidos são chamados de humores, onde ùmor, líquido, fluido (mesma raiz de úmido) é a tradução latina do termo grego ἰκμάς. Outro termo análogo que encontramos nos textos hipocráticos é χυμός, que foi traduzido para o latim como sucus, que resguarda também um sentido de seiva, de energia vital, sumo, força etc”. Logo em seguida, há uma tradução sua sobre uma passagem da obra *Sobre a natureza do homem* [4.1-7] de Hipócrates a qual ilustra mais ainda a concepção médica sobre o corpo humano e seu funcionamento: “O corpo do homem possui em si sangue, fleuma, bile amarela e bile negra; estes perfazem a natureza de seu corpo, e através deles ele adoece ou goza de saúde. Ele irá gozar da saúde mais perfeita quando esses humores estão em uma justa proporção recíproca entre si, tanto do ponto de vista do temperamento, quanto das suas propriedades e da sua quantidade, e quando sua mistura é perfeita; há doença quando um desses <humores>, em quantidades muito pequenas ou muito grandes, isola-se no corpo ao invés de manter-se misturado aos outros”.

⁶⁰ Cf. STAROBINSKI, Op. Cit., p. 18-64.

⁶¹ GALL, Op. Cit., nota 314 na p. 197.

pathémata}, fazendo-os harmoniosos, equilibrados⁶². No entanto, há uma dosagem ideal (e é isso que Aristóteles tenta mais ou menos descrever enquanto arte de compor dramas) que permite que tal experiência seja efetiva, sem ser inócua nem intoxicante para alma. Pelo contrário, o objetivo é que medo e compaixão resultem, em nossas palavras, *refinados*, portanto, de algum modo melhores do que antes. Com isso, é como se, após a experiência trágica, o espectador estivesse em melhores condições de lidar com medo e compaixão concretamente, de tal sorte que sejam mais úteis para o agir e viver políticos. É por isso que Taminiaux entende que há “não uma exclusão das *pathémata*, mas sim sua metamorfose em *mathémata*”⁶³. Assim, além de um sentido médico metafórico, a *kátharsis* é também um agente pedagógico, inclusive porque é *psicagógico* {de ψυχαγωγία, *psykhagogía*, condução de alma}, ou seja, co-move a alma. Isto posto, a Tragédia é uma terapia para a *psykhé*.

Na analogia alma-cidade da *República* vê-se que estabelecer o modo como a justiça é possível numa cidade o é também em relação à alma. No final das contas, o objetivo é formar almas aptas para a política, e para isso Sócrates aplica sua terapia dialética. Nesse caso, a descoberta da vida da sabedoria na contemplação do teatro da verdade, simbolizada pela saída da caverna, é o tratamento adequado para a cura [da alma] da opinião. Por outro lado, a expulsão dos poetas da cidade é também a purgação de suas *influenzas* na alma da cidade. Assim, em ambos os casos, trata-se de uma *kátharsis*, a qual também previne que os novos jovens tenham contato com essas poluições. Tudo isso visa, repita-se, o privilegiamento da faculdade epistêmica ou teórica em sentido estrito como princípio de ação. Como estamos vendo, no entanto, Aristóteles reconhece os poderes catárticos do teatro trágico, ainda que ele não seja a resposta para todas as deficiências da alma. A purificação das emoções tem por finalidade um aprendizado útil para o agir, que se funda, por sua vez, na faculdade *phronética* (ou prudencial). Nesse caso, por que precisamente estas emoções são importantes para o agir?

... porque entende-se, segundo Aristóteles, que há um temor quando o espectador é forçado a admitir que os infortúnios encenados poderiam também se abater sobre ele, e que ele experimenta compaixão quando é forçado a admitir que os eventos funestos de certos atos surpassam muito as intenções daqueles que os praticam, isto

⁶² Ora, também não é essa, guardadas as diferenças, uma das finalidades de Sócrates na *República*, qual seja, tornar a alma dos guardiões equilibrada?

⁶³ TAMINIAUX, Op. Cit., p. 552.

de que se trata nesta metamorfose das *pathémata* em *mathémata* é precisamente a fragilidade da *práxis* interlocutória e plural e, de forma geral, da interação política. Aquele que nunca experimenta pena está só no mundo, e se ele vem a reger os assuntos humanos não pode ser senão um tirano e destruir toda a partilha de discursos e de atos. Quanto a este que nunca experimentaria o medo, ele teria ou bem a temeridade de um autômato ou de um animal selvagem, ou bem a indiferença de um deus: esse seria uma ser apolítico nos dois casos.⁶⁴

Assim sendo, as emoções trágicas teriam a capacidade de “eticizar” e politizar⁶⁵ os cidadãos em instâncias fundamentais para a possibilidade de uma interação na vida em comum; arriscamos até dizer que elas *humanizam* o ser humano, *especificando-o* ainda mais em relação aos demais animais, na perspectiva aristotélica de que o ser humano é um animal (gênero) político (especificidade) {πολιτικὸν ζῷον, politikón zôon} e capaz de linguagem (outra especificidade, inclusive necessária para a anterior) {ζῷον λόγος ἔχων, zôon lógon ekhón}. Nesse sentido, o medo é uma primeira correlação que se faz entre o que se passa com o herói trágico e a existência singular do espectador, além de remarcar, por meio do acontecimento terrível, a precariedade de sua situação, intensificada pela figura do herói (em tese, alguém de valor) que cai⁶⁶. Contudo, é a compaixão que, intensificando a comunalidade, faz re-conhecer a partilha de destinos e a imperiosa necessidade que temos uns dos outros para conduzir nossas vidas, principalmente considerando isto que vem se chamando de fragilidade da ação diante de um mundo que é, como dizia Aubenque, “contingente e incerto”⁶⁷.

É digno de nota, para Taminiaux, ainda sobre o poder formador da Tragédia, que o estagirita “utiliza o verbo *thaumadzein* para caracterizar a atitude do espectador em face da intriga que inclui, pelas reviravoltas e reconhecimentos, as

⁶⁴ *Idem*. Original: “... puisqu'il est entendu, selon Aristote, qu'il y a effroi lorsque le spectateur est forcé d'admettre que les infortune mises en scène pourraient le frapper lui aussi, et qu'il éprouve compassion lorsqu'il est forcé d'admettre que les effets funestes de certains actes débordent de loin les intentions de ceux qui les commettent, ce dont il s'agit dans cette métamorphose des pathémata en mathémata c'est bien de la fragilité de la praxis interlocutoire et plurale et plus généralement de l'interaction politique. Celui qui jamais n'éprouve de pitié est seul au monde et s'il venait à régir les affaires humaines il ne pourrait être que tyran et détruire tout partage des paroles et des actes. Quant à celui qui jamais n'éprouverait de peur, il aurait ou bien la témérité d'un automate ou d'un animal sauvage, ou bien l'indifférence d'un dieu: ce serait un être apolitique dans les deux cas.”

⁶⁵ É digno de nota que um estudioso como Lesky defendia uma concepção estritamente “médica” da catarse na *Poética*, afastando o seu possível efeito moral. “... a pesquisa reconheceu que o discutido conceito de catarse deve sua origem ao domínio da medicina e, aproveitando outras passagens de Aristóteles, estabeleceu que o sentido do termo é um alívio, combinado ao prazer, dos mencionados afetos”. (LESKY, *A Tragédia grega*, p. 28).

⁶⁶ O aspecto da queda do herói é bastante discutido em LESKY, *Op. Cit.*, p. 29 ss.

⁶⁷ AUBENQUE, *Op. Cit.*, p. 8.

pathémata de pena e medo⁶⁸”. É mais um marcador da diferença entre Aristóteles e Platão no que diz respeito à contemplação do teatro do mundo, pois para o filósofo ateniense o *thaumázein* {o assombrar-se, maravilhar-se} é um gozo que desperta para a competência epistêmica num modo reflexivo (digamos de uma interioridade), instaurando um átimo em que o mundo é apagado ou, numa linguagem fenomenológica, reduzido, momento no qual o maravilhamento é duplicado por essa mesma contemplação epistêmica⁶⁹. Noutro registro, o assombro trágico aristotélico se dá pela compreensão da trama pelo espectador, a qual o lança para a possibilidade de recompreender seu próprio ser e agir práticos. Com isso, o espectador, ainda que num ambiente *simulado* e, em alguma medida, apartado da vida cotidiana normal⁷⁰, é na verdade re-imerso radicalmente na mundanidade política, que, por sua própria natureza, resiste à reflexão solitária.

É mesmo ilustrativo da ênfase no caráter “thaumático” da trama trágica o fato de que Aristóteles tem reservas quanto a um dos elementos da Tragédia, qual seja, o espetáculo {ὄψις, *ópsis*}. Ele chega a chamá-lo de o “menos artístico” ou “mais inartístico” {ἀτεχνότατον, *atekhnótaton*}, porém o “mais comovedor” ou literalmente o “mais psicagógico” {ψυχγωγικόν, *psykhagogikón*}. Para nos situarmos, o espetáculo é a parte propriamente da montagem cênica, compreendendo os adornos no palco, as vestes e máscaras dos atores, o próprio modo de atuar etc.; portanto, é a parte mais *imagética* e, nessa consideração de Aristóteles, *exterior* das Tragédias. Ele chega a dizer que até mesmo “sem as atuações/ dramatizações/ representações e atores” {ἄνευ ἁγῶνος καὶ ὑποκριτῶν, *áneu ágonos e hypokritón*}, portanto, apenas lidas, as Tragédias mantêm seu efeito próprio, pois o essencial, a sua “alma” é a trama dos fatos {*mýthos*} ⁷¹.

⁶⁸ TAMINIAUX, Op. Cit., p. 552. Original: “Il est significatif que dans le même contexte Aristote utilise le verbe *thaumadzein* pour caractériser l’attitude du spectateur face à l’intrigue qui inclut par ses renversements et reconnaissances les *pathémata* de pitié et de peur.”. Em Aristóteles a passagem em que um correspondente de *thaumázein* aparece está no passo 14452a.

⁶⁹ É verdade que o diálogo *Teeteto* – mencionado por Taminiaux nesse momento –, considerado um diálogo de transição entre a maturidade e o derradeiro pensamento platônico, não fala mais de formas, ideias etc. Segundo o paradigma desenvolvimentista dos diálogos de Platão, após o *Parmênides* – diálogo no qual alguns atributos das formas são postos em cheque –, Platão teria abandonado a “teoria das formas”, o que se refletiria nos diálogos posteriores a ele, como é o caso do *Teeteto*. Cf. BRANDÃO, Op. Cit.

⁷⁰ Poder-se-ia certamente pensar sobre o próprio arranjo arquitetônico do teatro grego e seu lugar na cidade, principalmente em sua função festiva. Duas indicações para dar início a tal discussão estão em GADAMER, *Verdad y Método*, p. 206ss; *A atualidade do belo*, no todo; e BATISTA, *A relevância da arquitetura no pensamento de Gadamer*, p. 55-93 (basicamente todo o Capítulo 2).

⁷¹ Cf. ARISTÓTELES, Op. Cit., p. 87ss [1450b16ss], Trad. Paulo Pinheiro. Essa passagem gera-nos inclusive a suspeita de que isso era uma petição em causa própria de Aristóteles, pois ele não assistiu

Isso parece ser contraditório levando-se em conta as caracterizações anteriores dadas por ele sobre o gênero trágico, mas ao mesmo tempo é consequente com a ênfase que é conferida ao *mýthos*. Nesse caso, é o texto trágico⁷² que dá condições para qualquer espetáculo, e é ele que deve ser muito bem concebido para que uma Tragédia tenha sucesso⁷³. Por isso,

[u]ma vez que a mimese tem por finalidade não apenas a ação conduzida a seu termo, mas também os acontecimentos que suscitam o pavor e a compaixão, e que tais emoções, uma após a outra, se realizam, sobretudo, contra a nossa expectativa { *παρὰ τὴν δόξαν, pará tén dóxan* }, segue-se que os enredos desse tipo são necessariamente os mais belos: de fato, o **assombro** { *θαυμασιώτατα, thaumasiótata* } terá maior efeito nesse caso do que se surgisse espontaneamente ou em função do acaso { *ἀπὸ τοῦ αὐτομάτου καὶ τῆς τύχης, apó tóu automátou kai tés týkhes* }; pois, mesmo entre os acontecimentos que são considerados frutos do acaso, os mais aptos a produzir assombro são aqueles que parecem ocorrer propositalmente ...⁷⁴

Por isso, se é dada prevalência ao espetáculo (pensemos em nossos dias nas cenas com muito sangue, gritos, lamentos, cabeças e membros decepados, ou no caso dos artifícios sonoros que apenas espantam, mas que não são sustentados por uma boa história), ter-se-á, no limite, um assombro de outra ordem, digamos, meramente visual. Medo e compaixão se embotam para, por exemplo, dar lugar à repulsa, susto, vontade de fechar os olhos etc. Ainda assim, não é possível dispensar a *ópsis* de todo, pois, como nos esclarece Colonnelli,

Em uma de suas exortações para a construção de enredos, ele, indiretamente, nos dá um pouco da dimensão dessa arte. Exortando o poeta, Aristóteles prescreve que, no ato da criação, o criador deve “colocar diante dos olhos” (*πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον* { *pró ommáton tithémenon* }) para si a ação, como se estivesse presente à mesma. Tal artifício livraria o poeta de cometer contradições, que pudessem surgir entre o enredo e a representação teatral. O mecanismo para que tal contradição não acontecesse era uma projeção “diante dos olhos” (*πρὸ ὀμμάτων, pró ommáton*) ...

[...]

Tendo analisado as contradições que poderiam surgir entre o enredo e a representação, ele exorta o poeta a encarnar a personagem e, tomado por certas afecções, a reproduzi-las na obra. O espetáculo, representado pela arte do poeta, entra em consonância com a ordenação das ações, ou seja, com o “enredo”. A exortação do filósofo une as duas esferas que a princípio pareciam estar separadas.⁷⁵

a nenhuma representação das Tragédias clássicas, o que talvez poderia gerar desconfiças de suas análises sobre algo que não presenciou, mas apenas leu. Na verdade, em seu tempo o gênero estava praticamente morto.

⁷² A questão do texto e da sua representação, seja na sua leitura, seja na declamação ou apresentação cênica é também objeto de nossos interesses, materializado inclusive, em parte, em dissertação de mestrado intitulada *Arte, história e diálogo: a experiência dialético-hermenêutica em Gadamer*.

⁷³ Um curto e interessante comentário sobre isso pode ser lido em COLONNELLI, *O espetáculo (ὄψις) em Édipo Tirano*, p. 180-184.

⁷⁴ ARISTÓTELES, Op. Cit., p. 101-103 [1452a1-10], Trad. Paulo Pinheiro, grifos nossos.

⁷⁵ COLONNELLI, Op. Cit., p. 182.

Isso dá a pensar que há um princípio cognitivo essencial à Tragédia, no sentido de algo que é preciso acompanhar e compreender no que se diz e acontece na trama, seja no texto, seja na apresentação cênica [a partir do texto]. Por isso, a trama efetua privilegiadamente a “terapia” de medo e compaixão no espectador, porquanto ela o faz não apenas atuando exteriormente sobre nossos sentidos, mas essencialmente sobre nossa *compreensão*. Nesse contexto, o espetáculo pode certamente auxiliar na produção do efeito, mas apenas na medida em que ele seja regido por uma tessitura que lhe permita alcançá-lo adequadamente. Dessa forma, as emoções trágicas se mostram, na verdade, como compreensivas porque inseridas num âmbito de *sentido* aberto e construído pela tessitura textual. Porque

[c]ertamente o pavor e a compaixão podem ser gerados a partir do espetáculo {ἐκ τῆς ὀψεως, *ek téś ópseos*}, mas também podem surgir da própria trama dos fatos {συστάσεως τῶν πραγμάτων, *systáseos tón pragμάτων*}, o que é primeiramente requisitado e característica do melhor poeta. Com efeito, é preciso compor o enredo de tal modo que, mesmo sem o assistir {ἄνευ τοῦ ὁρᾶν, *áneu tóu horán*}, aquele que escuta {ἀκούοντα, *akóuonta*} o desenrolar dos acontecimentos efetuados possa ser tomado pelo pavor e pelo compadecimento, como ocorrerá com todo aquele que for afetado pela escuta do mito de Édipo. Concretizar esse efeito pela via do espetáculo tem pouco a ver com a arte poética, e diz respeito aos recursos da encenação {χορηγίας, *khoregías*}. Aqueles que, por meio do espetáculo, concretizam não o pavor, mas unicamente o monstruoso, não têm nada em comum com a Tragédia; pois na Tragédia não se deve procurar por toda espécie de prazer, mas apenas o que lhe é próprio. Ora, como o prazer que deve ser concretizado pelo poeta provém da compaixão e do pavor, suscitados pela mimese, é evidente que deve ser construído em função dos próprios acontecimentos {ἐν τοῖς πράγμασιν, *em tóis prágmasin*}.⁷⁶

Quanto a isso, Aristóteles atribui ao *mýthos*, segundo a caracterização geral da Poesia, a qualidade de verossímil {εἰκὸς, *eikós*} e necessário {ἀναγκαῖον, *anankáion*}, posto que o representado não é aquilo que é ou foi factualmente, mas o que *poderia* acontecer {γένοιτο, *genoito*}, o *possível* {δυνατὰ, *dynatá*}. É por esta razão que o drama, mas principalmente a Tragédia, é mais universal que a história⁷⁷, porque ele não descreve fatos, mas “cria-os” por meio da mimesis dos próprios princípios (concepções, expectativas) de realidade, materializados no *modo* como os acontecimentos são concebidos e entrelaçados. Nesse caso, o que salta aos olhos de Taminiaux é que aí estaria implicado, enquanto princípio de realidade, o modo de ser político. Quer dizer, a imitação verossímil e necessária da práxis segundo os princípios da agir ético-político.

⁷⁶ ARISTÓTELES, Op. Cit., p. 117-119 [1453b1-14], Trad. Paulo Pinheiro.

⁷⁷ *Ibidem*, p. [1451a36-1451b10], Trad. Paulo Pinheiro.

É assim, por exemplo, que o erro {ἁμαρτία, *hamartia*} seria da ordem da incompreensão prática e não epistemológica. É um erro de visão contextual atrelada a uma desmedida {ὑβρις, *hybris*} que cega a capacidade judicativa. Além disso, arriscamos que a *hybris* é um entrelaçamento de duas desmedidas: uma da parte do agente (portanto de sua “reponsabilidade”⁷⁸), quando pratica atos animados por uma ponderação cega às determinações dadas; e outra que diz respeito a estas mesmas determinações, na medida em que elas são absolutamente potentes, gigantescas, incompreensíveis (sejam da própria ordem “interior” do indivíduo, sejam do mundo mesmo), portanto, absolutamente impermeáveis a qualquer pretensão de controle ou clareza da parte do agente. Ou seja, ainda que animado pela mais plena prudência e disposição anímica, o indivíduo ainda não tem nenhuma garantia de sucesso diante de forças tão coercivas. E, no entanto, é preciso sempre agir de alguma forma, decidir diante dos acontecimentos e tramas da vida.

É, com efeito, a esta fragilidade que Aristóteles dá direito quando ressalta que os assuntos humanos, diferentemente da maneira de ser dos deuses, são sobrecarregados pela imprevisibilidade do porvir e uma relativa incerteza quanto aos antecedentes, e quando situa a boa intriga trágica na intersecção dos dois.⁷⁹

É também por isso que é tão difícil e raro alguém ser plenamente feliz, pelo menos segundo os critérios de Aristóteles na *Ética a Nicômaco*. É por isso que fazer o bem pode ser tão trágico.

⁷⁸ Mas numa concepção diferente da nossa, que está fundada na autonomia da vontade, como pondera Vernant em *Esboços da vontade na Tragédia grega*.

⁷⁹ TAMINIAUX, Op. Cit., p. 554. Original: “ C'est bien en effet à cette fragilité qu'Aristote rend droit lorsqu'il souligne que les affaires humaines, à la différence de la manière d'être des dieux, sont grevées par l'imprévisibilité de l'avenir et une relative incertitude quant aux antécédents, et lorsqu'il situe la bonne intrigue tragique à l'intersection des deux.”

3 Tragédia e Metafísica: a formação do Trágico

O destino da recepção das Tragédias clássicas, seus comentários e teorizações, bem como a produção mesma de Tragédias ou gêneros descendentes nos períodos imediatamente posteriores, já é vasto e profundo. Seria um outro trabalho descrevê-lo e questioná-lo em seus fundamentos. Deveríamos indagar, por exemplo, quais repercussões na Academia e no Liceu tiveram as reflexões de seus mestres fundadores quanto às questões que levantamos nos tópicos anteriores, notadamente, para nós, no que diz respeito à reflexão filosófica sobre as Tragédias. Portanto, tratar-se-ia de uma investigação que implicasse a história mesma da Academia e do Liceu, do Platonismo e do Aristotelismo. Seria assim também no caso de considerarmos as produções dramática dos séculos seguintes, bem como outras teorizações poetológicas. Quanto a isso, pensamos logo em Sêneca e seu teatro sangrento, ou em Plauto com suas comédias paradigmáticas inclusive enquanto modelos para dramaturgos modernos; do outro lado, enquanto teóricos, vêm-nos à mente imediatamente Horácio (também um reconhecidíssimo poeta) e Longino. E isto sem falar daqueles menos conhecidos, os “menores”, mas que configuram juntos toda essa torrente histórica. Contudo, este é um outro e vastíssimo trabalho⁸⁰.

Com efeito, o caminho que escolhemos exige maior atenção a Platão, Aristóteles e às Tragédias clássicas de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, pois são eles que precisamente despertaram tamanho interesse na Alemanha dos séculos XVIII e XIX, desencadeando toda uma ânsia de construção de uma cultura nacional humanista a partir da reconstrução e reabilitação dos clássicos gregos. Com isso não dizemos que a cultura latina tenha tido pouca relevância para este período, mas é razoavelmente patente a obsessão que os estetas e filósofos alemães tinham pela Grécia Antiga, o que é um testemunho da tremenda influência que Winckelmann exerceu⁸¹.

⁸⁰ Para uma visão panorâmica cf. GRIMAL, *O teatro antigo*; para um pequeno retrato da Tragédia pós-clássica cf. LESKY, *A Tragédia grega*, p. 269-280.

⁸¹ Na Filosofia brasileira, Winckelmann ainda não é tão estudado apesar de sua patente relevância para o pensamento e cultura alemães especificamente. Talvez o primeiro estudo amplo e detido sobre

É a partir dele, inclusive, que é elevada ao nível de uma consciência histórica a diferença entre “antigos” e “modernos”, ou seja, em que foi vislumbrada a radical especificidade da cultura antiga, principalmente a grega, nisso se distinguindo, até certo ponto sutilmente, daquilo que se pode chamar de Renascimento⁸². Pois neste, ainda mais em sua matriz italiana, há uma consciência de continuidade entre a “antiguidade” e aquele momento histórico, de modo que não haveria exatamente um hiato produzido por uma ruptura cultural radical, mas sim um reavivamento daquilo que sempre esteve, ainda que adormecido, na essência das culturas nacionais europeias ou ocidentais⁸³. Nesse sentido, não é percebida uma diferença radical e universal entre antigos e contemporâneos na Renascença⁸⁴, inclusive que justifique uma distinção terminológica epocal. Se nós consideramos hoje que há diferenças, isso é um julgamento tardio que tem sua validade e suas próprias consequências, mas que parece não desempenhar um papel tão decisivo na própria percepção daquele tempo e que qualifique seus feitos como baseados sobre ele. Por

ele tenha sido realizado por GALÉ em tese de doutorado intitulada *Winckelmann: uma história da arte entre a norma e a forma*. Há também notadamente as análises de MACHADO em seu livro *O nascimento do trágico*, onde se encontra um capítulo todo dedicado a Winckelman, o qual seguiremos mais de perto por efetivamente colocá-lo em referência à temática específica da recepção das Tragédias pela Alemanha e a formulação da ideia de Trágico. Pode-se encontrar também bom material para uma visão contextual do período em que Winckelmann se situa e sobre o qual exerce influência em BEISER, *Diotimas children: german aesthetic reationalism from Leibniz to Lessing* (cap. 6).

⁸² Cf. GOETHE, *Antigos e Modernos*, para um exemplo da repercussão decisiva dessa consciência histórica. De modo breve, nesse texto Goethe concebe que em toda época há pessoas artisticamente muito capazes, mas poucas épocas favorecem o desenvolvimento de tais faculdades para a realização de obras tais como as gregas. Com isso, ele não quer necessariamente diminuir as produções artísticas dos outros tempos, e reconhece muitos méritos em várias obras modernas (dentre as quais ele inclui, por exemplo, Rafael, Michelangelo, Da Vinci). Se como for, o paradigma a ser emulado no modo de conformação entre talento natural e condições epocais será sempre o dos gregos: “A clareza ela visão, a alegria ela concepção, a leveza ela transmissão, é isso, que nos encanta. E quando afirmamos que tudo isso encontramos nas obras autenticamente gregas e, na verdade, realizado na mais nobre matéria, no mais digno conteúdo, com execução segura e acabada, então seremos compreendidos quando sempre ele lá partirmos e sempre para lá indicarmos. Que cada um seja à sua maneira um grego! Mas que ele o seja” (p. 233).

⁸³ Lembrando que a formação da ideia de Europa teve uma longa gestação no período Medieval. Cf. LE GOFF, *The birth of Europe*.

⁸⁴ Cf. BURKE, *O renascimento*, p. 10ss e 95ss. O autor chega a caracterizar o Renascimento, ambigualmente, como mito, ou seja, por um lado, uma inverdade, por outro, uma história que se estabelece e produz realidade (especialmente após a sua teorização no séc. XIX iniciada, ao que tudo indica, por Jules Michelet), “uma história simbólica sobre personagens que são por algum motivo extraordinárias; uma história com uma moral e, em particular, uma história sobre o passado que é contada de maneira a explicar ou justificar o actual estado das coisas” (p. 10). Também deve se levar em consideração que há várias Renascenças, dependendo do lugar e da época, cada um com características particulares. Por isso, Burke prefere considerá-la mais um movimento do que uma Época. Autores como Huizinga também veem, diferentemente de Burkhardt por exemplo, este período como, na verdade, um belo entardecer, ou Outono, da Idade Média, ou seja, um longo decair, decair que, no entanto, é cheio de encantos fulgurantes. Nesse sentido, apontam mais uma continuidade e uma metamorfose, do que uma ruptura com o Medievo.

sua parte, e é o que queremos enfatizar, Winckelmann sente e nomeia uma distância abissal, e de tal forma que a Alemanha (que nem era ainda uma nação unificada, e isto também é uma questão) parece um lugar infantil diante da Grécia Clássica. Tal é a admiração, que a tarefa inicialmente vislumbrada é a de copiar a arte grega; não exatamente as obras exteriormente (uma reprodução, duplicação, decalque etc.), mas descobrir, a partir delas, as leis universais que regem o Belo, e, a partir delas, construir uma cultura nacional à altura da antiga. Nesse sentido, diz Beiser que:

Se Winckelmann pretendia ou não isto, a geração seguinte interpretou seu neoclassicismo como um chamado não apenas para uma nova arte, mas também para uma nova ética, religião e política. Graças a Winckelmann, os gregos se tornaram o padrão de crítica de cada aspecto da modernidade. Escrevendo para uma época que havia se tornado exausta e desconfiada do dogma Cristão e do absolutismo esclarecido, Winckelmann recordou à geração mais jovem sobre as alternativas antigas: o humanismo e o republicanismo da Grécia e Roma antigas. Portanto, os jovens liam uma mensagem poderosamente subversiva nos textos de Winckelmann: que nós podemos alcançar a plena humanidade se nos tornarmos similares aos Gregos. Por isso, a imitação dos Gregos tornou-se não apenas **um imperativo estético, mas sim político, religioso e ético**. Nesse sentido, Schiller, Herder, Wilhelm von Humboldt, Friedrich Schlegel e o jovem Hegel foram todos *die Kinder Winckelmanns* {filhos de Winckelmann}.⁸⁵

Esse impulso inicial de formação de uma cultura terá consequências muito variadas e determinantes na história do pensamento alemão. De fato, é o estabelecimento de uma outra possibilidade de reflexão em relação às disputas metafísicas herdadas do Medievo, ainda que com elas venha a se mesclar, como seria difícil deixar de o fazer. Isso se justifica inclusive pelos predecessores de Winckelmann, em destaque Baumgarten – este mesmo formado no escolasticismo de Leibniz e Wolff. Por outro lado, autores posteriores como Kant e Hegel, pela própria natureza abrangente de seus projetos, demonstram isso exemplarmente. Além disso, é absolutamente paradigmático a dimensão universalizante que a Arte adquire a partir do momento em que, para além de objeto de interesse metafísico escolar, ela se coloca, de acordo com Beiser, como uma eminente fonte de fundação

⁸⁵ BEISER, Op. Cit., p. 162, grifos nossos. Original: “Whether Winckelmann intended it or not, the next generation interpreted his neo-classicism as a call for not only a new art but also for a new ethics, religion, and politics. Thanks to Winckelmann, the Greeks became the standard of criticism for every aspect of the modern age. Writing for an age that had grown weary and wary of Christian dogma and enlightened absolutism, Winckelmann reminded the younger generation of the ancient alternatives: the humanism and republicanism of ancient Greece and Rome. So the young read a powerfully subversive message into Winckelmann’s texts: that we can achieve full humanity only if we become like the Greeks. Hence imitation of the Greeks became not only an aesthetic, but a political, religious, and ethical imperative. In this respect, Schiller, Herder, Wilhelm von Humboldt, Friedrich Schlegel, and the young Hegel were all *die Kinder Winckelmanns*.”

ético-política. Contudo, e talvez esse seja o fio condutor principal deste capítulo, há uma regência metafísica de outra natureza que preside tais análises, ainda que distinta da Escolástica. Em Winckelmann, isso se traduz na influência decisiva que Platão exerce sobre ele para a reabilitação de uma “doutrina” do Belo. Em comparação a Platão, a Escolástica era apenas um exercício estéril e pedante, e isso apesar de Winckelmann ter sido um aluno assíduo de Baumgarten e ter frequentado – com certo desgosto, é verdade – as aulas de Wolff⁸⁶. Ou seja, se os gregos eram o padrão crítico do seu tempo, Platão deveria ser seu regente principal, e Winckelmann *eine Kinder Diotimas*.

Com isso insinuamos o “retorno” do especulativo [platônico] por meio desse reavivamento da Grécia na Alemanha, que traz consigo, é certo, novas perspectivas para um tempo tão consumido por restrições morais estritas, bem como por governos e poderes absolutos. No entanto, isto terá consequências de mais longo alcance temporal, em especial, para nós, a coerção especulativa sobre a arte em geral e, mais adiante, na recepção e reinterpretação das Tragédias gregas pela Filosofia alemã. É dizer que, numa ironia do destino, as Tragédias serão relidas e justificadas filosoficamente, dando azo, inclusive, para a formação de Filosofias da Tragédia e, no extremo, Filosofias Trágicas. É nesse contexto, enfim, que a categoria do Trágico se impõe como “conceito” [especulativo, metafísico,] filosófico, e as Tragédias se tornam, parafraseando Taminiaux, um documento de ontologia.

3.1. Poética da Tragédia

Fica claro que nós assumimos, de partida, a dicotomia proposta por Peter Szondi em *Ensaio sobre o Trágico*. Além dos argumentos que ele tece em específico, acrescentamos que, subjacente a eles, há justamente uma tensão renovada entre platonismo e aristotelismo, ainda que não tematizada enquanto tal, mas que se irá dialetizar, por assim dizer, de tal modo que ambos restarão contidos nas Filosofias do Trágico. É verdade que tal altercação teórica havia se reestabelecido há algum tempo e em outros âmbitos, notadamente o das questões metafísicas, fruto, por um lado, da presença de Aristóteles na Escolástica que se mantinha e se manteria forte ainda por muito tempo, e, por outro, da reabilitação de

⁸⁶ Cf. *Ibidem*, p. 158-159.

Platão no Renascimento, testemunhado, por exemplo, pela nova tradução e exegese levada a cabo por Marsílio Ficino. Este, diga-se, era um assíduo estudante das doutrinas de Plotino e Proclo, o que explica, de uma parte, o seu grande interesse na ressurreição de Platão na Itália. Contudo, enquanto cristão, Ficino aspirava conciliar, em sua *Teologia Platônica*, a doutrina platônica com a fé e os dogmas cristãos – nisso talvez se assemelhando a Santo Agostinho. É claro que essa *disputatio* não se resume a isso nesse período, ramificando-se e modificando-se de acordo com a recepção que cada lugar e seus autores realizam. De todo modo, tais referências apontadas sinalizam que Platão e Aristóteles são figuras efetivamente determinantes para as discussões filosóficas.

No caso da Estética isso se mostra, recordemos, no escolasticismo de Baumgarten e no platonismo com notas escolares de Winckelmann. No caso deste, o que estava em primeiro plano eram as artes visuais gregas e não a literatura, retomando a paradigmática noção de Belo, a qual se traduzia na sentença lapidar segundo a qual a beleza ideal era uma “nobre simplicidade e serena grandeza”⁸⁷. É Goethe, por sua vez, que irá transbordar para o universo da Poesia e do teatro as reflexões de Winckelmann sobre as artes visuais, realizando, segundo aqueles ideais, algumas obras dramáticas exemplares como *Ifigênia em Táuride*, *Egmont* e *Torquato Tasso*. No caso da primeira, fica muito clara esta reapropriação da Grécia por uma certa interpretação daquilo que lhe seria essencial. E, de fato, uma tal reapropriação, que se transforma em reelaboração contra o próprio correspondente grego da peça, que era a de Eurípedes.

Quando se leva em consideração o enredo, o aspecto clássico da peça está em que esses obstáculos serão vencidos pelo fato de Ifigênia, com sua **harmonia e pureza radiante**, ser um personagem que **encarna a Grécia apolínea: a medida, o equilíbrio, a consciência de si**. A Ifigênia de Goethe é alguém que, como reconhece o mensageiro do rei, foi abolindo com doce persuasão o antigo e cruel costume de sacrificar os estrangeiros e devolveu à pátria muitos já fadados à morte certa, sem que Diana se zangasse com suas preces. No perfil traçado pelos habitantes de Táuride, ela é uma mulher bondosa, semelhante aos deuses, que conserva inoperante a lei cruenta, oferecendo aos deuses orações e sua pureza de alma; é alguém que tem todos os predicados que ela reconhece ter faltado a sua linhagem: “moderação, sabedoria, calma e reto juízo.” **O que é bem diferente da versão de Eurípides, que criou uma Ifigênia rancorosa, vingativa, que consagra os prisioneiros para o sacrifício e se alegra ao saber da morte do adivinho Calcas — que havia exigido, em nome de Diana, sua imolação — e da errância de Ulisses**. Enquanto a Ifigênia

⁸⁷ WINCKELMANN apud MACHADO, *O nascimento do trágico*, pos. 125-131. (Como o livro que temos está em formato Mobi para Kindle, iremos citar, na falta de uma normatização estabelecida, de acordo com a “posição” (pos.) na fonte 6.

de Eurípides de modo algum é marcada pela serenidade, **a de Goethe introduz o princípio de Winckelmann no mundo de Eurípides**. Aliás, foi pensando no fato de Goethe ter decantado a sua protagonista do fundo demoníaco que tinha em Eurípides que Anatol Rosenfeld a considerou mais clássica do que a grega que lhe serviu de base⁸⁸.

Nesse caso, se se pode bem falar em uma modernização do motivo eurípeano ao atualizá-lo segundo os preceitos classicistas, é também possível dizer que é também, num certo sentido, uma platonização de Eurípides, pois o ideal de beleza (do caráter e das ações da heroína) que atua nessa reapropriação provém de uma interpretação de Platão, aquela feita por Winckelmann. Isso não se revela, porém, apenas no conteúdo do enredo, mas rege também o próprio modo de elaboração da peça, quer dizer, em seus elementos formais. Tanto a estrutura do enredo, quanto o seu conteúdo (as ações e caracteres) devem ser, na palavra de Machado, apolíneos, de tal sorte que as personagens, em especial os heróis, devem ser um modelo *ideal* (belo) de ação. Esse espírito apolíneo é tão marcado na peça, que Schiller chegará a dizer que nem se trata mais bem de uma Tragédia, mas sim de uma epopeia. Ela é essencialmente conciliadora, harmoniosa e triunfal. Assim, o que primeiro desponta, nesse caso, do elemento platônico é uma “doutrina” do Belo, tão determinante para a Estética moderna.

Paralelamente, mas também pertinente a esse movimento, temos a recepção da *Poética* de Aristóteles na Alemanha, em relação à qual Lessing tem uma proeminência. Ao lado de (e, na verdade, contra) Corneille na França, Lessing é das maiores figuras que buscaram reinterpretar e atualizar as análises e preceitos poetológicos aristotélicos. Essa experimentação inicial na Alemanha será, inclusive, determinante para o surgimento das Filosofias do Trágico, ainda que as diferenças sejam importantes. Mas, afinal, qual o princípio de diferenciação entre Poética e Filosofia da Tragédia? Essa distinção, como dissemos, tem origem num livro seminal de Peter Szondi chamado *Ensaio sobre o Trágico*, o qual coloca a hipótese de maneira muito simples:

Desde Aristóteles há uma poética da Tragédia; apenas desde Schelling, uma Filosofia do trágico. Sendo um ensinamento acerca da **criação poética**, o escrito de Aristóteles pretende determinar os elementos da arte trágica; **seu objeto é a Tragédia, não a idéia de Tragédia.** [...] A poética da época moderna baseia-se essencialmente na obra de Aristóteles; sua história é a história da recepção dessa obra. E tal história pode ser compreendida como adoção, ampliação e sistematização da *Poética*, ou até como compreensão equivocada ou como crítica. [...]

⁸⁸ MACHADO, Op. Cit., pos. 232-243, grifos nossos.

Dessa poderosa zona de influência de Aristóteles, que não possui fronteiras nacionais ou temporais, sobressai como uma ilha a Filosofia do trágico. Fundada por Schelling de maneira inteiramente não-programática, ela atravessa o pensamento dos períodos idealista e pós-idealista, assumindo sempre uma nova forma. [...] **Até hoje, os conceitos de tragicidade [Tragik] e de trágico [Tragisch] continuam sendo fundamentalmente alemães [...].**

Assim como não se deve criticar a Poética de Aristóteles pela ausência de um exame do fenômeno trágico, também não se deve negar de antemão a validade da teoria do trágico, que domina a Filosofia posterior a 1800, no caso de Tragédias anteriores a essa teoria. [...] Em que medida as concepções do trágico em Schelling e Hegel, em Schopenhauer e Nietzsche, **tomam o lugar da Poesia trágica**, que parece ter chegado a seu fim na época em que esses autores escreveram? **Em que medida essas concepções apresentam por si mesmas Tragédias, ou modelos de Tragédias?**⁸⁹

Com tal condensação, o autor consegue apresentar as duas hipóteses determinantes: a poética da Tragédia se dirige à elaboração de peças dramáticas, partindo de um exame concreto acerca de obras já existentes; a Filosofia do Trágico partilha desse contexto, mas configura, de modo inaugural, a transformação da Tragédia em fonte da Filosofia ou pelo menos objeto filosófico, ensejando a cunhagem de um conceito próprio, qual seja, o de *Trágico*. Assim, em vez de objeto temático sujeito simplesmente a um sistema teórico, passa a ser fonte e inspiração de um novo modo de fazer filosófico, configurando, senão uma inversão, um reequilíbrio. As Tragédias contêm um tipo sabedoria.

No caso da poética da Tragédia, ela tem um cunho, portanto, técnico. Aristóteles é um Filósofo que se vale de conceitos e de um modo de analisar filosóficos para descrever a estrutura das Tragédias e propor uma normatização a partir disso. Porém, com isso ele não transforma a Tragédia numa ideia filosófica num sentido forte, detentora de autonomia. No interior de sua obra, a Tragédia até desempenha um papel formador ético-político (e mais como uma constatação empírica do que existia em Atenas), mas não um princípio que determina sua Filosofia⁹⁰. Seria prova disso a sua recepção moderna na Alemanha, que tratou sua *Poética* justamente em tais termos, enfatizando, por sua parte, o potencial moral das obras trágicas. É o caso, então, de Corneille e Lessing, de que falávamos há pouco.

Ambos são dramaturgos e teatrólogos ocupados em pensar teoricamente, testar empiricamente e *criticar* o fazer teatral, e de tal maneira que este teatro fosse “útil” aos projetos éticos, políticos e culturais de seus tempos. Este traço é fundamental em Lessing pelo fato de que havia uma preocupação na formação da

⁸⁹ SZONDI, Op. Cit., p. 23-24, grifos nossos.

⁹⁰ Tese que pode ser confrontada com as análises de Martha Nussbaum em *A fragilidade da bondade*.

unidade nacional de uma futura Alemanha. Nesse caso, o teatro seria determinante na medida em que ele possui um grande potencial de impacto socio-cultural transformador⁹¹, correspondendo às necessidades da nova conjunção social burguesa que despontava⁹², sendo, com isso, de grandíssima “utilidade pública”⁹³ alemã. É enquanto crítico do teatro francês, tão popular na “Alemanha” de seu tempo, que despontam os princípios que devem guiar a formação de uma literatura nacional burguesa. Em relação a isso, é notável, em primeiro lugar, como o drama é elevado a um posto essencial no seio de uma comunidade, servindo ao mesmo tempo como espelho e projetor da vida social. Em segundo, o fato de que Aristóteles é o patrono teórico desse projeto em detrimento de Platão, o qual, salvo algum engano, não é citado uma única vez na *Dramaturgia de Hamburgo*⁹⁴, ainda que fosse conhecido por Lessing. Além disso, é digno de nota a proeminência de Shakespeare e do teatro inglês como um todo, em detrimento de Corneille e a cena francesa. Quanto a isso, o dramaturgo alemão considera que, ainda que muito mais conhecedor de Aristóteles, Corneille o compreende muito mal, até distorce-o, enquanto que Shakespeare⁹⁵, um conhecedor inferior da *Poética* de Aristóteles, realiza muito melhor o efeito de uma Tragédia autêntica, ainda que introduza temas, estilos e estruturas diferentes da do teatro grego clássico⁹⁶. Nesse sentido, o teatro francês seria pouco grego. Ainda, Shakespeare talvez representasse melhor a mediação entre o Antigo e o Moderno.

⁹¹ Talvez por isso a sua defesa de que o drama não deve se subordinar à História, tomando como argumento autoritativo o de Aristóteles, segundo o qual a Poesia é mais filosófica do que a História por trabalhar com a possibilidade: “Sem justificação, parte-se do princípio que é uma das funções do teatro conservar a memória dos grandes homens; para tal temos a história, não o teatro. No teatro não devemos aprender o que um ou outro indivíduo fez, mas antes o que cada ser humano, com um determinado carácter, fará em determinadas circunstâncias. A intenção da Tragédia é bem mais filosófica do que a intenção da história; e é rebaixá-la se fizermos dela um mero panegírico de homens célebres, ou se fizermos até mau uso dela para alimentar o orgulho nacional” (LESSING, *Dramaturgia de Hamburgo*, p. 54). Isso parece consequente para uma sociedade que começa a fraturar a herança aristocrática pelo elemento burguês, e que, por isso, anseia e configura novos padrões existenciais. Assim, o elemento do *possível* se eleva diante do *histórico* (no sentido daquilo que simplesmente aconteceu).

⁹² “Lessing tornou-se o dramaturgo central da ‘Tragédia burguesa’, que fez das pessoas comuns o elemento do drama, em vez da realeza e da aristocracia” (BEISER, Op. Cit., p. 244). Original: “Lessing became the foremost dramatist of ‘bourgeois tragedy’, which made ordinary people, rather than royalty or aristocracy, the stuff of drama.”

⁹³ LESSING, Op. Cit., p. 28.

⁹⁴ Ainda que haja referências pontuais a Sócrates. Cf. LESSING, Op. Cit., p. 81 e 152-153.

⁹⁵ É razoavelmente certo que Shakespeare não soubesse ler grego, mas apenas latim (o que o fez muito mais familiarizado com o teatro romano), e que seu contato com a *Poética* de Aristóteles tenha se dado de modo indireto por meio de outros amigos, como o poeta Ben Johnson.

⁹⁶ MACHADO, Op. Cit., pos. 633 ss.

Seguindo esta reapropriação de Aristóteles, consideremos algo que Lessing estabelece como central para a construção de um drama trágico e que terá repercussões em seus sucessores da Filosofia do Trágico: a catarse. De fato, isto é bastante natural, levando-se em consideração que ela é um conceito dominante no interior da *Poética*, impossível de passar despercebido para qualquer leitor ainda que iniciante. Tomando o caso de Lessing, este conceito se mostra ainda mais incontornável porque, em se tratando da formação de um teatro e seu público, é essencial o aspecto que toca diretamente o espectador. Ou seja, é absolutamente necessário ter o espectador como finalidade da dramatização: deseja-se que ele seja afetado de uma certa maneira (e que seja útil aos interesses públicos) e se interesse pelo teatro, veja-se participe de sua gênese e desenvolvimento. Nesse caso, Lessing vê a catarse como elevação moral (como Corneille) por meio da purificação das emoções temor e compaixão: a virtude deve ser elevada, e o vício rechaçado. Essa preocupação caracteristicamente aristotélica se mostra também na indicação sobre o caráter mediano do herói como condição de identificação e empatia⁹⁷. Contudo, diferentemente do francês, Lessing não deseja extirpar as emoções, mas sim harmonizá-las, equilibrá-las; em vez de purgá-las, eliminando-as, precisamente purificá-las, refiná-las.

Isso só faz sentido, todavia, considerando-se que Corneille concebe a catarse como direcionada às paixões viciosas das personagens – as quais as levariam ao erro – e não propriamente ao temor e à compaixão. É dizer que a catarse se opera no herói por meio do seu destino trágico e, por tabela, no espectador *por meio* de temor e compaixão, os quais previnem-no daquelas paixões viciosas causadoras de erros e sofrimentos. Nesse caso, temor e compaixão são *meios*, não *finalidades*, e não seriam objeto de nenhuma purificação; realmente, ambas purificariam *das* emoções viciosas. Para isso fazer mais sentido, é necessário que Corneille considere o erro trágico como de natureza *moral*, um pecado, ou seja, provocado por um vício da vontade e do desígnio, especialmente uma paixão, em vez de ser um erro de *julgamento* aprofundado pela coercitividade “exterior” incontrollável e imponderável que atua sobre os humanos nas Tragédias gregas⁹⁸.

Nesse sentido, é este aspecto objeto de crítica por Lessing, pois ele vê com acuidade que Aristóteles não tinha em vista outras paixões que considerasse

⁹⁷ BEISER, Op. Cit., p. 253.

⁹⁸ Cf. MACHADO, Op. Cit., pos. 607.

viciosas, mas sim precisa e unicamente temor e compaixão, as quais também não são em si viciosas. Se ele tinha em vista um aperfeiçoamento moral do espectador, ele se faria justamente pelo *refinamento*, em nossas palavras, destas duas emoções, as quais já dispõem, por si mesmas, os seres humanos para serem melhores. Por meio das Tragédias, devem temor e compaixão restarem equilibradas, harmônicas: nem de menos, nem demais⁹⁹. Efetivamente, na economia das emoções segundo Lessing, a finalidade última da Tragédia é a compaixão, que depende do temor para ser suscitada. Por sua parte, o próprio temor é uma espécie de compaixão por si mesmo provocado pela identificação com o herói numa dimensão humana ampla, portanto, ainda em um registro individual, enquanto que a compaixão é o *plus* do temor, visto que ela é um temor generalizado pelos outros, pela humanidade. Contudo, a dinâmica de purificação é mais complexa, pois tanto a compaixão trágica purifica a nossa compaixão, e temor trágico o nosso temor, como também compaixão trágica purifica nosso temor, e o temor trágico, a nossa compaixão, numa espécie de dialética das emoções.¹⁰⁰ Com isso já estaria o espectador, imagina-se, mais disposto à virtude não apenas nas realizações particulares, mas fundamentalmente na comunidade.

Ainda que não mencione o ideal de beleza platônico, como Goethe, é impossível não ver como ele se traduz na expectativa de equilíbrio e harmonização das emoções¹⁰¹, os quais tornariam o espectador mais humano, ou melhor, mais *belo*. O ideal de humanidade aí é o grego, como defendido por Winckelmann, e o grego é, nessa interpretação, o platônico apolíneo, posto que é o império da beleza que rege aquele ideal, traduzido na sentença lapidar já citada: “nobre simplicidade e serena grandeza”. É o Laocoonte que sofre o destino sem desespero.

3.2. Filosofias do Trágico: a vingança da Tragédia

A divisão proposta por Szondi não pode criar a falsa impressão de que há um corte radical que separa Poética e Filosofia da Tragédia, de modo que esta abandone completamente as contribuições daquela. Em verdade, há rica ressonância e comércio entre ambas, ainda mais levando-se em conta que muitas reflexões das

⁹⁹ Cf. LESSING, Op. Cit., p. 117.

¹⁰⁰ Cf. *Ibidem*, p. 116.

¹⁰¹ O que, é certo, não é estranho ao aristotelismo.

chamadas Filosofias da Tragédia ocorrem no campo da Estética. É nesse sentido que conclui Roberto Machado:

Isso aparece claramente quando se examinam escritos como a *Filosofia da arte*, de Schelling, a *Estética*, de Hegel, ou as “*Observações*” sobre *Édipo e Antígona*, de Hölderlin. Mas isso me parece evidente inclusive na idéia de Szondi. Pois o que ele observa em seu *Ensaio sobre o trágico*, e torna ainda mais claro em outros textos que escreveu sobre o assunto, é que o principal, e não o único, interesse dos filósofos que se utilizaram da Tragédia como elemento de suas reflexões, em geral sem um estudo detalhado de seu enredo, é estabelecer a essência do trágico¹⁰².

Portanto, o que desponta é uma reflexão sobre um conceito novo que advém de uma leitura filosófica circunstanciada das Tragédias. Nesse caso, o estudo da poética trágica passa a servir de material para a elaboração de uma visão trágica ou de descoberta sobre a tragicidade da existência, mantendo aí maior autonomia em relação a Aristóteles. É nesse movimento que se cumpre aquilo de que falávamos no princípio deste capítulo sobre a interpretação ontológica da Tragédia, que fundamentará, então, a possibilidade, ou quase necessidade, de uma Filosofia do Trágico¹⁰³. Ou seja, agora a Tragédia apresenta o Trágico como aspecto essencial da constituição da totalidade do que há, do ente na totalidade. Com isso, ela é *reduzida* ao Trágico, à sua essência; para isso, a Poesia metamorfoseia-se em Filosofia, sinal de que está em operação um novo tipo de *supressão* do poético pelo filosófico a qual retorce aquela promovida por Platão. De fato, agora não é principalmente a *forma* da Tragédia que é absorvida pela Filosofia (para a composição dos diálogos platônicos, por exemplo), mas é precisamente o seu *conteúdo*, traduzido na ideia de Trágico, aquilo que produzirá alguma nota diferenciadora no interior de um sistema filosófico. Nesse caso, o Trágico é um *objeto* da Filosofia a desempenhar algum papel prioritário nos sistemas específicos de cada autor, notadamente do Idealismo Alemão.

Essa interpretação idealista é determinante para a própria concepção de Szondi, o qual dela extrai o princípio básico do Trágico – o dialético –, mas ao mesmo tempo dela se distancia na medida em que não reconhece mais a possibilidade de definição de um conceito ideal de Trágico regido por um sistema. É por isso que ele defende que não se procure mais *o* Trágico, mas *um* Trágico pertinente a cada obra dramática ou filosófica concreta, o que animará suas análises

¹⁰² MACHADO, Op. Cit., p. 43.

¹⁰³ Nas palavras já citadas de Taminiaux, a Tragédia é um documento de metafísica.

na segunda parte do livro supracitado. Isto decorre principalmente de sua concordância com Walter Benjamin, o qual propõe em *A origem do drama trágico alemão* que as ideias são historicizadas, de modo que sejam antes configurações históricas singulares (“constelações” de objetos) do que propriamente conceitos ou, no caso do drama, leis formais de elaboração¹⁰⁴. No entanto, Szondi entende que o próprio “método” histórico de Benjamin, bem como sua distinção da Tragédia ática do barroco alemão mostram que há um elemento comum a todo trágico em obra, qual seja, a dialética. O Trágico é um *modo* dialético expresso na crise e na contradição, de sorte que a dialética é uma base formal que pode se concretizar em diversas conteúdos e estruturas dramáticos.

Mas a partir daí, como a partir da crise na concepção do trágico na era pós-idealista, chega-se apenas a uma conclusão: não existe o trágico, pelo menos não como essência. O trágico é um *modus*, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado, é justamente o modo dialético. É trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade dos opostos, a partir da transformação de algo em seu oposto, a partir da autodivisão. Mas também só é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa **uma ferida incurável**. Pois **a contradição trágica não pode ser suprimida em uma esfera de ordem superior – seja imanente ou transcendente**.¹⁰⁵

Nesse caso, é como se Szondi estivesse barrando o especulativo (ou teórico, contemplativo) para dar lugar eminente à dialética, de tal forma que esta não seja apenas método ou meio para aquele, como parece ter acontecido no Idealismo Alemão, mas como princípio autônomo para compreensão e explicitação do que é. Com efeito, o Idealismo Alemão é um capítulo da metamorfose ou da história do platonismo, principalmente levando-se em consideração o par especulação e dialética, pois o seu “objetivo” ou, no mínimo, gesto revela um anseio de espelhamento dos objetos por princípios reais constitutivos¹⁰⁶.

Essa relação assume, é evidente, as mais diversas formas e sistematizações, de modo que não é possível contemplar satisfatoriamente seus procedimentos em uma única caracterização. No entanto, é bem factível apontar esse veio platônico, que se traduz na assunção de que aquilo que aí está posto diante de nós é de partida “suspeito”, podendo, pois, não ser como realmente percebemos e concebemos

¹⁰⁴ Cf. SZONDI, Op. Cit., p. 77-78; BENJAMIN, *The origin of German tragic Drama*, p. 34-35 (para a reformulação da noção de ideia); p. 38-39 (para as consequências dessa reformulação em relação a teoria dos gêneros literários, especialmente para a Tragédia).

¹⁰⁵ SZONDI, Op. Cit., p. 84-85, grifos nossos.

¹⁰⁶ Assumindo o enorme risco de estarmos reduzindo e desfigurando o Idealismo Alemão.

normalmente, exigindo que seja feita uma investigação capaz de estabelecer parâmetros a partir dos quais seja possível *julgar* o que aparece. Nesse sentido, é um pensamento que se volta para o que é enquanto é em si essencialmente, a despeito de qualquer interesse prático imediato, sendo, por isso, *teorético*, contemplativo. Por outra parte, este expediente desafia a própria experiência (primariamente sensível), pretendendo por vezes abster-se dela em certos momentos (ainda que para depois incluí-la no seu próprio movimento), privilegiando o que se entende por intelectivo, racional, lógico, *a priori* etc., sendo, nesse sentido, um pensamento reflexivo.

O especulativo é, portanto, esse modo de olhar da contemplação, mas que se serve, nesse caso, de um procedimento específico, uma técnica que lhe potencializa a capacidade “ótica”. Estamos falando aqui da dialética, que desde Platão, pelo menos, é um método ou um *caminho* pelo qual o filósofo diferencia e assemelha, separa e ajunta objetos para alcançar definições (então, é uma questão de *lógos*) cada vez mais universalizáveis; é, assim, um procedimento de desembaraçamento e clarificação¹⁰⁷. Em compensação, a dialética está na própria essência do *lógos*, e se mostra particularmente nas interações cotidianas com os outros, bem como em nosso pensamento solitário, de modo que a dialética é, de partida, um modo de argumentar e pensar (argumentar consigo mesmo). Assim, é um estado essencial com os outros e consigo mesmo¹⁰⁸. Essa é uma caracterização genérica até mesmo para Platão, e se mostra ainda mais parcial à medida que se acompanha os usos e sentidos que a dialética adquire ao longo da história, até chegar ao Idealismo Alemão, em que ela se transforma quase numa palavra de ordem para toda investigação filosófica que se pretendesse séria. Nele, no entanto, a dialética rebrilha mais em seu aspecto reflexivo e lógico do que propriamente “ético”, ou seja, é obscurecida sua essência argumentativa ou, dir-se-ia, até mesmo retórica.

De fato, no pensamento alemão, é possível localizar esse interesse crescente a partir da repercussão da obra de Immanuel Kant, notadamente por via das antinomias da razão pura na Dialética Transcendental¹⁰⁹. Pois elas inauguram uma

¹⁰⁷ Cf. PLATÃO, *Fedro* [265c ss], *República* [511 b ss], *Sofista* [253d], bem como o tremendo exercício especulativo do qual a dialética está a serviço no *Parmenides* até o fim.

¹⁰⁸ Cf. GADAMER, Op. Cit., p. 439 ss. Aqui é enfatizada a dimensão dialógica e relacional (portanto ética) da dialética como fundamento da experiência [hermenêutica] humana.

¹⁰⁹ Cf. KANT, *Crítica da Razão Pura*, p. 351 ss; sobre esse entrelaçamento posterior entre Tragédia e Dialética como tributário das antinomias kantianas, cf. MACHADO, Op. Cit., p. 48.

discussão em que se questiona a possibilidade (depois até mesmo necessidade) de existência de contradições na Razão, bem como da capacidade desta de solucioná-las por si mesma pela via dialética. Seguindo tal questionamento, Fichte adotará a dialética, por exemplo, como “método de dedução”¹¹⁰ capaz de dar a sistematicidade que seu projeto de uma Teoria da Ciência requer, enquanto que Hegel a elevará a “método universal da Filosofia”¹¹¹, modelo estrutural da própria “realidade” e princípio de realização do espírito. Desse modo, o Idealismo Alemão é essencialmente uma dialética especulativa, que no caso da interpretação das Tragédias implica numa investigação nova, qual seja, pela essência do Trágico, a Tragacidade da Tragédia.

Até aqui, vínhamos argumentando que haveria nisso um indício de uma certa prevalência de Platão sobre Aristóteles, ainda mais se considerado que estes filósofos alemães não estão bem interessados em fazer uma poetologia, mas sim uma Filosofia, nesse caso, uma especulação metafísico-ontológica sobre as Tragédias. Contudo, seria realmente falso, por conseguinte, levar esta diferenciação ao extremo de uma absoluta cisão. Nesse sentido, diferentemente de Taminiaux, e mais próximo de Szondi,

[...] algumas vezes Lacoue-Labarthe é até mesmo levado a salientar como essa reflexão sobre o trágico se realiza a partir da definição aristotélica da Tragédia. Como acontece ao procurar mostrar que o esquema dialético da interpretação que Schelling faz da Tragédia, nas Cartas sobre o dogmatismo e o criticismo, é um remanejamento especulativo ou uma tradução ontológica do esquema utilizado por Aristóteles, no Capítulo 13 da Poética, quando investiga o que é preciso visar ou evitar, na construção do enredo, para que a Tragédia produza o efeito de catarse do terror e da piedade. Em geral, para ele, a Filosofia do trágico é na realidade ainda, se bem que de maneira subjacente, uma teoria do efeito trágico; o que pressupõe a Poética de Aristóteles, ou, para retomar os termos de sua conferência “L’Antagonisme”, uma reinterpretação especulativa da interpretação funcional da catarse aristotélica.¹¹²

Com isso, o importante é reter de Szondi, como hipótese a ser ainda avaliada, a essência dialética do Trágico “descoberta” pelos filósofos alemães idealistas e pós idealistas, mas de tal forma que ele se veja purificado da especulatividade própria de seus projetos. Um dos grandes méritos de Szondi nesse sentido foi ter conseguido, de maneira bastante sintética, apresentar por quais formas específicas o Trágico se apresenta em cada filósofo como rastro da dialética, mas como, por

¹¹⁰ HARTMANN, *O Idealismo Alemão*, p. 62.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 65.

¹¹² MACHADO, *Op. Cit.*, p. 47.

outro lado, “ainda” está subordinado à especulação filosófica ontológica. Pois, de maneira geral, o Trágico significa aí a representação de contradições de porte Metafísico, transcendendo a dimensão prática da ação, as quais são resolvidas ou reconciliadas segundo um critério especulativo específico. É por isso que cada Filósofo elege como modelo uma Tragédia na qual encontraria espelhados elementos de seu próprio sistema filosófico. É assim, por exemplo, que Schiller considera que as Tragédias de Corneille (no cume, *O Cid*) são superiores às gregas, porque estas apresentam um herói por demais subjugado pelo destino, portanto, sem que a razão consiga se elevar diante do poder coercivo da natureza para reafirmar a liberdade e o dever moral; ou que Hegel veja na *Antígona*, num dado momento¹¹³, a suma realização da Tragédia porque ela apresenta de maneira perfeita a contraposição de dois princípios de ação igualmente justos (*Antígona* x *Creonte*); ou Schelling ao extrair do *Édipo tirano* o exemplo de afirmação da liberdade na luta inocente-culpada com o destino. Em todos esses casos, é um antagonismo ou contradição o que está subjacente. Sendo assim,

[a]ceita a idéia de que a interpretação filosófica da Tragédia na modernidade seja ontológica, é possível dar um novo passo em sua caracterização. Esse passo consiste em considerar a questão da oposição, da contradição, do antagonismo, do dualismo de princípios — tomemos estas expressões mais ou menos como sinônimas — e da harmonia, da conciliação, da resolução dessa contradição, como aspectos essenciais da concepção ontológica ou especulativa da Tragédia.

Esse privilégio da contradição liga o trágico à dialética. É assim, por exemplo, que a primeira interpretação ontológica de uma Tragédia grega, a de Schelling para *Édipo rei*, em 1795, se baseia em um pensamento dialético. É assim também que a primeira vez que Hegel se referiu a um processo dialético foi em sua primeira interpretação de uma Tragédia, no caso a *Oréstia* de Ésquilo, no escrito de 1802-03, “Sobre os tipos de tratamento científico do direito natural”, para o qual tragicidade e dialética coincidem. “Na medida em que o processo trágico, em Hegel, é interpretado como autodivisão e autoreconciliação da natureza ética, manifesta-se, pela primeira vez, sua estrutura dialética”, diz Peter Szondi. Pode-se assim dizer que o idealismo absoluto nascente funda o processo especulativo, a lógica dialética, na Tragédia. Mas isso não é uma unanimidade entre os pensadores do trágico. Pois, antes mesmo de Schopenhauer e Nietzsche, já Hölderlin, depois de haver participado do movimento idealista, se afastou desse esquema especulativo e da lógica dialética, como defende Lacoue-Labarthe.¹¹⁴

Conquanto Machado tenha acolhido esta caracterização proposta por Szondi, ele a amplia para incluir Schiller como um estágio de transição entre a Poética da Tragédia e as Filosofias do Trágico, entendendo até que ele é na verdade o primeiro

¹¹³ Pois, em *Sobre as maneiras científicas de tratar o direito natural*, Hegel nutre mais apreço pela *Orestéia* de Ésquilo.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 47-48.

a formular uma Filosofia do Trágico e a refletir sobre a condição trágica do ser humano, assim como “anteciparia” a caracterização da Tragédia segundo a dualidade de princípios antagônicos, no caso como “vontade humana e os instintos, a vontade livre e a determinação natural, a liberdade moral e a necessidade natural”¹¹⁵. Aqui, Kant é o paradigma analítico, principalmente por sua teoria do sublime e sua Filosofia prática, as quais em Schiller se imbricarão ainda mais. Necessário advertir, antes de mais, que Schiller dedicou-se à especulação filosófica sobre a Tragédia num período intermediário da vida, mais ou menos na década de 90 do séc. XVIII, e a abandonou posteriormente (pelo menos no sentido que elas possuíam antes), como atestam as cartas trocadas com Goethe, nas quais ele inclusive expressa seu cansaço absoluto com a especulação filosófica, dedicando-se agora à reflexão poetológica sobre os gêneros poéticos¹¹⁶. Neste caso, Aristóteles, com sua *Poética*, ganha uma prevalência para Schiller, fato que se deve também à influência decisiva de Goethe, que lhe emprestou sua cópia pessoal para que pudesse enfim lê-lo (ainda que Schiller já houvesse tido contado com as ideias aristotélicas por meio de Lessing). Como assinala Machado, o estagirita oferece, aos olhos de Schiller, uma maneira mais empírica de teorizar sobre os gêneros poéticos, em detrimento da especulação regida por princípios apriorísticos. Portanto, há na obra de Schiller a ambiguidade própria a uma transição entre Poética da Tragédia e Filosofia do Trágico, justificando mais uma vez a cautela em cindi-las absolutamente.

De fato, em seu período mais filosófico de esteta, Schiller formulará uma noção que terá bastante repercussão posteriormente, sendo mesmo um dos elementos condutores das Filosofias do Trágico, qual seja,

[a] apresentação do sofrimento – como mero sofrimento – nunca é o fim da arte, mas como meio para seu fim [tal apresentação] é para ela extremamente importante. **O fim último da arte é a apresentação do suprassensível, e a arte trágica põe isso particularmente em obra** na medida em que sensifica para nós a independência [*Independenz*] moral em relação às leis naturais no estado do afeto¹¹⁷.

Como nos explica Machado, a despeito da interpretação ontológica que lhe dará posteriormente Hegel nos *Cursos de Estética*, este “suprassensível” é mais precisamente para Schiller o princípio ético de liberdade que todo ser humano tem

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 50.

¹¹⁶ Cf. *Ibidem*, p. 53-54.

¹¹⁷ SCHILLER, *Sobre o patético*, p. 69, grifos nossos.

em si. Assim, o objetivo da arte em geral e da Tragédia de maneira mais excelente é de re-apresentar a liberdade, o princípio moral de ação¹¹⁸, isso porque

[s]omente a resistência que ele exprime à violência [*Gewalt*] dos sentimentos torna reconhecível o princípio livre em nós; a resistência, contudo, só pode ser avaliada segundo a força do ataque. Se a *inteligência* no ser humano deve se manifestar como uma faculdade independente da natureza, a natureza tem de ter primeiramente comprovado perante nossos olhos todo o seu poder. O *ser sensível* tem de *sofrer* profunda e veementemente; tem de haver *páthos* para que o ser racional possa dar a conhecer a sua independência [*Unabhängigkeit*] e apresentar-se *agindo*¹¹⁹.

Em vista disto, Schiller começa a conceber o efeito da Tragédia por um modelo de contraste entre grandezas principais. No essencial, trata-se da tensão entre ser humano e natureza, que guarda outros antagonismos por meio dos quais o embate pode se concretizar, quais sejam, entre vontade livre (princípio da ação moral) e sensibilidade (a natureza “interna”, inclusive na forma de sentimentos, afetos), liberdade e natureza “externa” etc. Contudo, ambos os princípios se mantêm em sua legitimidade e poder, ou seja, não sofrem algum tipo de transformação supressiva sintética, funcionando mais bem como a lei física do atrito, em que a massa e a capacidade de atrito das superfícies determinam a força de resistência resultante. Nesse sentido, para que a liberdade, o suprassensível no ser humano, mostre-se maximamente, é preciso que o poder da natureza representado seja absoluto, de modo que a resistência resultante seja *sublime*. Por isso,

[n]unca podemos saber se o *controle* [*Fassung*] do *ânimo* é efeito de nossa faculdade moral sem nos termos convencido de que não é um efeito da insensibilidade [*Unempfindlichkeit*]. Não há arte em tornar-se senhor de sentimentos que apenas deslizam [*bestreichen*] pela superfície da alma de modo leve e fugaz; manter, contudo, a liberdade de *ânimo* em uma tormenta que excita toda a natureza sensível, para isso é necessária uma capacidade [*Vermögen*] de resistência que é infinitamente sublime além de todo poder natural. Alcançamos, portanto, a apresentação da liberdade moral apenas por meio da mais viva apresentação da natureza que sofre, e o herói trágico tem de ter-se primeiramente legitimado para nós como um ser que sente antes de prestarmos a ele homenagem como ser racional, e de crermos em sua força da alma.¹²⁰

Nas Tragédias, por conseguinte, o poder da natureza se expressa mais essencialmente, para Schiller, nos sofrimentos do herói, o que requisita, por sua vez,

¹¹⁸ Cf. MACHADO, Op. Cit., p. 55.

¹¹⁹ SCHILLER, Op. Cit., p. 69, grifos do autor.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 53-54.

que este poder seja maximamente “patológico”, ou seja, capaz de fazer padecer¹²¹. Tal potência coatora da natureza pode ser traduzida maximamente na noção de *destino*. Nesse caso, a situação trágica do homem é apresentada como o próprio conflito essencial entre liberdade e determinação da natureza (interna ou externa), cujo efeito é propriamente aquele do sublime kantiano, reinterpretado por Schiller em outros textos, como em *Do sublime: para a exposição ulterior de algumas ideias kantianas* e em *Sobre o sublime*. No primeiro, encontramos de partida, por exemplo, uma definição exemplar:

Sublime denominamos um objeto frente a cuja representação nossa natureza sensível sente suas limitações, enquanto nossa natureza racional sente sua superioridade, sua liberdade de limitações; portanto, um objeto contra o qual levamos a pior *fisicamente*, mas sobre o qual nos elevamos *moralmente*, i.e., **por meio de ideias**.¹²²

Sabemos que não é possível para o pensamento kantiano a apresentação direta (ou positiva) das ideias na intuição¹²³, posto que elas são da ordem do suprasensível, reino da coisa em si, enquanto que a intuição está voltada para a sensibilidade. Nesse sentido, é preciso entender esta passagem seguindo esta barreira da qual Schiller demonstra ter conhecimento e assentimento ao longo de seus textos. É por tal motivo que ele deter-se-á tão interessadamente no conceito de sublime, pois este lhe oferece um meio indireto, ou negativo, de apresentação da ideia¹²⁴. Isso porque, diferentemente do Belo, que é um jogo livre harmônico entre imaginação e entendimento, o Sublime é um desacordo de faculdades, imaginação e razão, mas por meio do qual advém um tipo diferente de reavivamento do ânimo por meio da “negação” da capacidade imaginativa (elevada ao extremo de suas possibilidades) de oferecer uma visão de totalidade sobre o que se apresenta grandiosamente diante do sujeito. A partir dessa negação, a razão se reafirma, indiretamente, como “independente” porque ligada a ideias, ainda que delas não

¹²¹ Como diz Machado, “... a liberdade do homem, o poder moral, seu aspecto supra-sensível, se manifesta na resistência ao sofrimento, no fato de suportá-lo, sentindo-o plenamente. O supra-sensível, ou melhor, a natureza supra-sensível do homem, é a resistência moral ao sofrimento ou aos afetos, às paixões, que a Tragédia moderna apresenta ou representa. Só conhecemos o supra-sensível pela resistência que ele manifesta à violência dos sentimentos. O aspecto sensível do homem tem de sofrer intensamente para que o seu aspecto racional possa manifestar sua independência. E quanto mais o afeto é forte, o que significa dizer, quanto mais a dor, o sofrimento, é violento — pois na base da experiência trágica apresentada pela Tragédia se encontra o desprazer —, mais gloriosa é a manifestação da autonomia moral do homem” (Op. Cit., p. 56).

¹²² SCHILLER, *Do sublime...*, p. 21, grifos nossos.

¹²³ Cf. KANT, *Crítica da faculdade de julgar*, p. 117-118.

¹²⁴ Kant mesmo o caracterizava, diferentemente do Belo, como “um prazer negativo”. Cf. KANT, Op. Cit., p. 89 {§23}.

possa oferecer um conceito. Nesse caso, o sujeito aviva em si sua autonomia em relação à natureza e sensibilidade. Enquanto no Belo há uma ponte entre sensível e inteligível, no Sublime há um abismo¹²⁵.

Por outro lado, se Kant pensa este Sublime ligado mais essencialmente à natureza (como também no caso do Belo), Schiller o conceberá principalmente na Tragédia. Pois se a arte em geral tem por finalidade a formação do ser humano para a liberdade¹²⁶, a Tragédia a realiza maximamente por fundar-se na experiência do Sublime. Além disso, este mesmo Sublime trágico é também concebido ainda mais eticamente, na medida em que o modelo para Schiller é o que ele chamará de “Sublime prático”, ¹²⁷reflexo do “Sublime dinâmico” kantiano. Nele o que se mostra é uma grandeza infinita do *poder* natural que aflige e coage nosso ânimo e vontade, condicionando a ação; nesse caso, o objeto é “temível”, pois ele ameaça a nossa própria existência, colocando-a numa espécie de aflição potencialmente paralisante. No entanto, esta potência natural também diz respeito (e talvez principalmente) às nossas disposições subjetivas, quer dizer, a impulsos, sensações e sentimentos – refletindo em geral estados de coisas externos – que podem subjugar a vontade livre no agir, comprometendo a realização de um dever moral. Isso está bem de acordo com a caracterização feita por Kant sobre o Sublime segundo a qual ele não diz respeito a um objeto, mas sim a um sentimento do sujeito. Ou seja, o objeto (o estado de coisas exterior) não é sublime em si, mas para o sujeito. Assim, a resistência requerida não é exatamente contra o objeto, a situação fática em si, mas a como ela repercute internamente. Nesse sentido, o sentimento Sublime é oriundo da resistência aos arroubos da sensibilidade, consubstanciando, por isso, um conflito moral entre inclinação e dever “o essencial da reflexão trágica de Schiller”¹²⁸, o qual no final é como que purificado (como se fosse uma catarse moral) pela elevação da moralidade diante da coerção sensível.

¹²⁵ Cf. MACHADO, Op. Cit., p. 59-60.

¹²⁶ Como Schiller se esforçará a defender programaticamente em suas cartas sobre *A educação estética do homem*. Ele também assim o resume em *Sobre o sublime*: “Como é nossa destinação, mesmo com todas as limitações sensíveis, que nos orientemos pelo guia dos espíritos puros, o sublime tem de ser acrescentado ao belo para fazer da *educação estética* um todo perfeito, ampliando a capacidade de sentir do coração humano segundo a amplitude completa de nossa destinação, e para além do mundo sensível” (p. 72-73)

¹²⁷ Que é diferente do teórico porque este refere-se ao que é grande infinitamente e atinge mais propriamente a nossa capacidade representativa; é, então, um Sublime do “conhecimento”. Cf. SCHILLER, *Do sublime*, p. 25 ss.

¹²⁸ MACHADO, Op. Cit., p. 74.

Ainda que Schiller esteja mais dedicado neste período à obra kantiana, não se pode perder de vista a influência de Lessing e, por meio deste, já indiretamente de Aristóteles. Isto porque mesmo nesta fase mais “especulativa” Schiller não deixa de ser fundamentalmente um poeta e dramaturgo, o qual foi buscar na reflexão estética filosófica outros princípios que pudessem inspirar e legitimar sua própria produção artística. Nesse sentido, a teoria do Sublime Trágico vem a contribuir para a concepção do efeito e finalidade *patética* da Tragédia para o espectador, que para Schiller é, espelhando Lessing, a compaixão por meio do temor, bem como do prazer por meio do desprazer. Nesse caso, o palco trágico é um espaço em que isto pode acontecer de modo controlado e mais distanciado para o espectador, pois vê em cena um acontecimento “irreal” no qual a agonia do herói é temível e comovente sem despertar desespero, pressupondo uma diferença entre “Sublime vivido” e “Sublime contemplado”. Em vista disto,

[a]o pensar a finalidade da Tragédia, sem dúvida a partir da tradição aristotélica, mas afastando-se profundamente do que era dito antes dele sobre o problema, Schiller considera a compaixão como um sentimento que opera a catarse do terror, ou melhor, da dor; como um prazer moral que se tem na contemplação da vitória moral do herói trágico sobre a adversidade. É a subjugação da dor pela dignidade moral, no personagem, que produz a compaixão no espectador, que, por sua vez, se identifica com o personagem que sofre. Identificando-se com o sofrimento representado, na cena, como dominado racionalmente, moralmente, pelo personagem trágico, o espectador é levado a sentir compaixão — finalidade da Tragédia. A compaixão depende da representação do sofrimento ou, melhor ainda, do sofrimento voluntário causado por um motivo que torna o herói digno de respeito.¹²⁹

Dessa forma, fica assentado o direcionamento poético dos propósitos filosóficos de Schiller, manifesto no uso da especulação filosófica à serviço da teorização do gênero dramático. A teoria do sublime complementa o sentido da *kátharsis* aristotélica nesse momento; Kant ao lado de Aristóteles, ainda que indiretamente. Por outro lado, é inegável a inovação do poeta alemão no sentido de tornar mais explícito o sentido vital da contemplação da representação pelo espectador, assim como a origem vital da própria concepção da obra dramática, conferindo mesmo força e autonomia próprias à obra trágica, de modo que ela é alçada a um lugar privilegiado na formação do indivíduo e da sociedade, e ensejando a própria possibilidade da formulação da ideia de Trágico por via do Sublime. Tal força poética mostra-se mais patente ainda no momento em que

¹²⁹ *Ibidem*, p. 78

Schiller cansa-se da especulação filosófica e dedica-se a um trabalho mais empírico e analítico do gênero trágico, coincidente com seu contato mais íntimo com Goethe e, por via deste como dissemos, pela leitura de Aristóteles. No entanto, seria imprudente dizer que neste momento Schiller abandona completamente os frutos oriundos de seu comércio intelectual com a obra kantiana. Em verdade, como assinala Machado, talvez tenha sido bom seu contato tardio com o estagirita, chegando a ele já exercitado nos caminhos especulativos da Filosofia crítica, e, desse modo, mais preparado para extrair do grego algo de original para si próprio.

Noutra perspectiva, pertinente perguntar se mesmo nesse momento especulativo de seus ensaios sobre o Sublime, o Patético e a Tragédia (e o Trágico) Schiller de fato tem uma finalidade especulativa, quer dizer, se ele pretende com isso formular um sistema filosófico que descreva o que há na totalidade, que seja, portanto, uma ontologia. Para Machado, por exemplo, o interesse de Schiller não é metafísico, mas moral¹³⁰ e antropológico¹³¹. Esta é uma hipótese que tem suas fortes razões, e estamos quase totalmente convencidos dela. Quase, porque concordamos que o foco schilleriano nessas reflexões estéticas é a moral, mas discordamos que isso se sobreponha ao especulativo. Diríamos simplesmente que é um especulativo fraco ou de segundo plano, que procura simplesmente fundamentar o princípio moral da estética — então, poder-se-ia no mínimo chamar de uma moral especulativa, metafísica. Nesta perspectiva, enquanto fundamento, o especulativo tem grande legitimidade para essas reflexões, ainda que certamente não na forma radical que ele assumirá posteriormente no Idealismo Absoluto, não podendo, por

¹³⁰ Ele defende assim seu ponto de vista: “Não penso, portanto, que essa contradição entre sensibilidade e razão que possibilita a apresentação sensível do supra-sensível no homem seja propriamente metafísica, ou ontológica, como na perspectiva do idealismo absoluto que se inicia com Schelling no campo da interpretação da Tragédia. E se não penso assim é porque a considero um idealismo subjetivo que concebe a Tragédia como um conflito humano individual, subjetivo, entre o sofrimento físico e a vontade moral (a vontade livre, a liberdade, que é a expressão moral da razão). Isto é, um idealismo que concebe a Tragédia como um conflito inerente ao sujeito humano enquanto ele é parte do mundo sensível e do mundo moral, ou melhor, enquanto se mostra dependente como ser sensível, mas livre como ser racional, soberano do ponto de vista moral. Se a arte, para Schiller, manifesta a razão, é mais no sentido que a razão tinha em Kant, de faculdade de idéias — mesmo se Kant jamais disse que uma arte, até mesmo a Tragédia, possa apresentar o supra-sensível — do que no sentido especulativo que lhe darão Hegel ou Schelling. Assim, se há em Schiller uma teoria do trágico, trata-se mais de uma concepção moral, de inspiração kantiana, do que propriamente metafísica, uma vez que o fundamento da Tragédia é moral, é dado na esfera moral, e não por uma teoria especulativa do divino ou do absoluto” (*Ibidem*, p. 57-58).

¹³¹ Cf. SÜSSEKIND, *O impulso lúdico*, p. 12, onde é enfatizado principalmente o segundo aspecto, mas sem desconsiderar o primeiro.

esse motivo, ser desconsiderado. Ainda, leve-se em conta a relevante repercussão *especulativa* do pensamento de Schiller no Romantismo e no Idealismo Absoluto.

Por fim, é razoavelmente evidente o traço dialético na estética do Sublime (consequentemente da Tragédia) de Schiller, o que corresponde perfeitamente ao pensamento kantiano. Não sendo explicitamente tematizada, ela aparece na forma da dualidade de princípios, seja no Belo (harmonização, conciliação deles), seja no Sublime (discordância, elevação de um deles por meio da sublimação do outro), no qual a negatividade desponta *positivamente* (mas não com a densidade ontológica que lhe dará Hegel posteriormente). Isso vai exatamente ao encontro da hipótese de Szondi, reforçando-a ainda mais na medida em que no caso de Schiller encontramos essa transição entre Poética da Tragédia e Filosofia do Trágico. Isso quer dizer que a segunda acentua a dialeticidade da primeira, bem como a coloca agora ao lado de um elemento especulativo.

De resto, Schiller possivelmente está ao lado de Hölderlin como um exemplo paradigmático desta ambiguidade entre especulação trágica e poética da Tragédia. Contudo, em ambos os casos há uma resistência relativamente eficaz da Poesia à Filosofia, expressa na vontade de, em verdade, realizar originariamente em uma obra de arte o elemento Trágico para o seu tempo e além.

3.3. Ontologia da Tragédia: nascimento do Trágico

A importância de Schiller é determinante, confirmando-se facilmente pela sua presença na obra de três sucessores da magnitude de Schelling, Hegel e Hölderlin, e é particularmente curioso que Szondi não o tenha considerado na primeira parte entre os filósofos, mas “apenas” na segunda por sua peça *Demétrio* (a análise mais longa, por sinal). Isso não precisa significar uma depreciação filosófica por parte de Szondi, afinal, seu objetivo é na verdade comprovar a possibilidade de uma análise singular sobre a dialética em cada drama trágico. Assim, a presença de Schiller enquanto dramaturgo ganha grande relevância. É verdade, ainda, que Szondi quer estabelecer um corte histórico mais radical entre Poética e Filosofia do Trágico para realçar a novidade desta. Em vista disso, iniciar com Schelling é realmente mais acertado. No entanto, não deixa de ser um silêncio curioso que, para nós, resta relativamente injustificado, tornando a contribuição de Machado indispensável, porque com ela podemos compreender mais amplamente a presença, naqueles três

pensadores citados, de alguns temas desenvolvidos por Schiller, como o Sublime e a apresentação sensível do suprassensível (em Hegel, da Ideia – e com outro sentido) na arte, os quais são determinantes para o surgimento das Filosofias do Trágico. É nesse contexto que

Embora retome alguns temas já investigados por Schiller a respeito da Tragédia, o jovem Schelling desloca-se do pensamento antropológico e moral que caracterizava o grande poeta e dramaturgo alemão para um pensamento ontológico ou especulativo. Neste sentido, a grande novidade de sua reflexão sobre a arte é pensá-la como capaz de apresentar o absoluto, ou melhor, de se constituir como apresentação sensível do absoluto.¹³²

Isso em vista, tem-se que o interesse de Schelling não é refletir prioritariamente sobre a elaboração de obras trágicas (uma poética), mas sim elaborar uma finalidade filosófica para as Tragédias, de onde provém a ontologização da Tragédia em Trágico. Contudo, ainda que objeto da Filosofia, a Tragédia possui uma dignidade própria no interior desse “sistema”, sendo um elemento inclusive estranho ao fazer filosófico tradicional, na mesma medida em que o próprio Schelling pode ser visto como tal. Em poucas palavras, Schelling tem um pendor para o “irracional” ou talvez, melhor, “não-conceitual” ou ainda “não-científico”, pois um de seus objetivos mais constantes é a superação, simbolizada pela ideia de Absoluto, da cisão entre sujeito e objeto (ou também entre pensamento e ser, espírito e natureza, liberdade e necessidade) estabelecida por Kant. Nesse sentido, “[n]o absoluto cessa todo conflito; no absoluto, todos os princípios conflitantes são unificados, tornam-se idênticos. [...] é a identidade ou a indiferença dos dois opostos”¹³³.

É aí que a arte desempenha uma função singular e possivelmente nova na história da Filosofia. Com efeito, a arte em geral realiza, para Schelling, a unidade entre os princípios conflitantes numa identidade (que em suas primeiras obras é o *Eu Absoluto* e, posteriormente, apenas o *Absoluto*). Assim, não é nenhuma demonstração ou conceituação que satisfaz, nesse caso, o sentido da Filosofia de Schelling, mas sim um objeto tradicionalmente estranho à Filosofia, pelo menos enquanto esta é entendida como trabalho lógico, conceitual, científico etc. Mais *sui generis* torna-se esta proposta quando nos é dito que isso ocorre porque a arte é fruto de uma intuição intelectual (do gênio) e, consumada, é também produtora de

¹³² MACHADO, Op. Cit., p. 80.

¹³³ *Ibidem*, p. 81.

intuição intelectual, a qual tem certo parentesco com a noção de νόσις {*nóesis*} platônica¹³⁴. Isto indicia que a arte é, a partir de então, uma figura especulativa. Por sua parte, a noção de *intuição intelectual* advém no essencial de um debate com Kant (mas também contém importantes contributos de Espinoza) e tem como terreno principal a *Crítica da razão pura*.

Em resumo, a intuição é um modo como os objetos podem ser dados imediatamente para o sujeito, mas para Kant isso só é possível para o homem por meio da receptividade da sensibilidade, portanto, depende da experiência. Afetado pelo objeto, o sujeito o intui pelas formas da intuição (tempo e espaço), as quais oferecem uma simples representação não conceitual do objeto. É então que o entendimento pode atuar a partir destas representações formulando conceitos, leis etc. Nesse sentido, o entendimento não é capaz de intuir o objeto, e só o recebe mediadamente, no caso, por meio de representações, estando, pois, dependente da experiência para produzir conhecimento. Por isso, “[a] intuição que se relaciona com o objeto, por meio de sensação, chama-se empírica. O objeto indeterminado de uma intuição empírica chama-se fenômeno”¹³⁵. A intuição intelectual, por sua vez, seria justamente o salto do entendimento em direção ao objeto em si, dispensando a mediação das representações da sensibilidade ou mesmo da doação dos objetos. Isso é barrado expressamente por Kant em algumas passagens importantes da *Crítica da razão pura*, quando ele discute, por exemplo, como o ser humano tem consciência de si (uma intuição sensível interna de si enquanto objeto, portanto, no tempo¹³⁶) e também sobre a (im)possibilidade de se conhecer algo apenas por meio de um exercício lógico categorial do entendimento independente da experiência¹³⁷. É, então, essa barreira que Schelling quer superar, mas não para propor uma forma de conhecimento intuitivo de objetos pelo entendimento, mas sim de algo efetivamente não objetual, portanto não condicionado, designado de modo geral por Absoluto¹³⁸. Ou seja, Schelling não deseja fazer ciência das coisas particulares, e sim daquilo que seria o princípio fundamental da realidade, aquele em que tudo de contraditório está perenemente conciliado.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 84.

¹³⁵ KANT, *Crítica da Razão pura*, p. 87.

¹³⁶ Portanto, o ser humano não pode intuir a si mesmo como coisa em si, mas apenas como fenômeno.

¹³⁷ Cf. *Ibidem*, p. 109-110 e p. 294-295, 315, respectivamente. Schelling terá particular interesse pelo primeiro caso, a intuição de si mesmo, donde advém a noção original de Eu-Absoluto.

¹³⁸ KUSSUMI, *Antinomia ideal: estudo comparativo entre Schelling e Hegel*, p. 132.

De que maneira, portanto, a arte satisfaz o “sistema” de Schelling? Quanto a isso, segundo Machado, o *Sistema do Idealismo Transcendental* é a obra em que isto é tratado pelo Filósofo de maneira mais explícita e original. Com efeito, o seu último capítulo (*Dedução de um órganon geral da Filosofia, ou principais proposições da Filosofia da Arte segundo os princípios do Idealismo Transcendental*) é todo dedicado a isso. Ainda, no capítulo anterior, Schelling chega à conclusão de que é preciso (e possível) haver um modo de intuição *sui generis* que dê acesso ao sujeito em si mesmo enquanto Eu, pois “a tarefa de toda ciência consistia precisamente em investigar como torna-se objetivo para o Eu mesmo o fundamento último da harmonia entre subjetivo e objetivo¹³⁹”. Nesse caso, Schelling concluirá este capítulo prévio simplesmente afirmando que “[n]ós não devemos fazer outra coisa senão analisar as características desta intuição então deduzida para encontrar a própria intuição a qual, para julgar de antemão, não pode ser nenhuma outra senão a intuição estética¹⁴⁰”.

Nesse momento, o pensamento de Schelling se encaminha, curiosamente, a um verdadeiro paroxismo da Filosofia. Pois aquilo que tanto se investigava e descrevia filosoficamente não pode ser propriamente alcançado filosoficamente. É verdadeiramente a arte que satisfaz este pensamento especulativo absoluto, na medida em que ela se realiza no modo de uma intuição originariamente conciliadora entre subjetivo e objetivo, consciente {*bewusst*} e privado de consciência {*bewusstlos*}. Nesse caso é o artista, enquanto gênio, o responsável por esta conciliação intuitiva que, em alguma medida, supera o próprio fazer filosófico conceitual. Como nos explica Machado, Schelling aproveita criativamente a noção kantiana de gênio como aquele que é dotado de um dom natural que o torna capaz de apresentar ideias estéticas não-conceituais nascidas de um trabalho livre da imaginação e do entendimento. Ainda nesse sentido, a obra de arte surge de um impulso livre da razão não determinada por objetos ou regras prévias, mas que dá (cria) objetos e regras estéticos; o artista sabe que faz algo, mas não o sabe como, num verdadeiro jogo entre consciente e privado de consciência, talvez espelhando

¹³⁹ SCHELLING, *Sistema dell'idealismo transcendente*, p. 545. Original: “il compito di tutta la scienza consisteva precisamente nel ricercare come divenga oggettivo per l'io stesso il fondamento ultimo dell'armonia tra soggettivo ed oggettivo”.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 546. Original: “Noi non dobbiamo far altro che analizzare le caratteristiche di questa intuizione ora dedotta per trovare l'intuizione medesima la quale, a voler giudicare anticipatamente, non può essere alcun'altra che l'intuizione estetica.”

a própria identidade absoluta entre subjetivo e objetivo, ideal e real. Nesse sentido, “[c]onsiderando que o gênio artístico ou o artista genial é para a estética o que o eu é para a Filosofia, Schelling defende que a arte torna objetivo, com uma validade universal, o que a Filosofia apresenta subjetivamente¹⁴¹”. É exatamente nesse sentido que o filósofo alemão assim sumariza:

Somente a obra de arte reflete-me o que não vem refletido a partir de nada mais: aquele mesmo absolutamente Idêntico que no Eu já é cindido; a arte realiza o milagre de irradiar de suas produções aquilo que o filósofo havia deixado que se cindisse já no primeiro ato de consciência, e que de outra forma é inacessível a toda intuição. Mas o que se objetiva unicamente com a produção estética não é somente o primeiro princípio da Filosofia e a primeira intuição de onde essa procede, mas sim também o mecanismo inteiro que a Filosofia deduz e sobre o qual essa própria repousa¹⁴².

Esta elevação da arte diante da Filosofia seria sem precedentes se esquecêssemos que Schiller também o pensou – embora mais como um gesto de abandono. No entanto, é particularmente original o fato de que em Schelling isto consubstancia a própria (re)justificação da Filosofia enquanto fazer intuitivo especulativo. Nesse sentido, é como se a arte “salvasse” a Filosofia de si mesma, lembrando e reconduzindo ao impulso original de seu fazer. É assim que vemos a conclusão do *Sistema do Idealismo Transcendental* sugerir a íntima relação entre Filosofia e Poesia na origem do pensamento grego, e então perguntar se, e como, isto poderia ser possível a partir de sua própria época¹⁴³. Em todo caso, é difícil ignorar que, mesmo numa posição de destaque, a arte não possui, por assim dizer, uma verdadeira autonomia em relação à Filosofia, pois a experiência artística transmuta-se, no final das contas, em experiência filosófica, ofuscando talvez outras possibilidades que uma obra guarda em si.

É neste contexto, então, que é desenvolvida uma reflexão sobre a Tragédia, a qual é, de fato, desde antes do *Sistema do Idealismo Transcendental*, nas *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo*, “a suprema manifestação da arte”, pois representa originariamente o “conflito entre liberdade e destino”¹⁴⁴. É aqui que

¹⁴¹ MACHADO, Op. Cit., p. 93.

¹⁴² SCHELLING, Op. Cit., p. 576. Original: “Solamente l'opera d'arte mi riflette ciò che non viene riflesso da nient'altro: quel medesimo assolutamente Identico che nell'io si è già scisso; l'arte opera il miracolo di irradiare dai suoi prodotti quello che il filosofo ha lasciato che si scindesse già nel primo atto della coscienza, e che altrimenti è inaccessibile a ogni intuzione.

Ma ciò che si oggettiva unicamente con la produzione estetica è non soltanto il primo principio della Filosofia e la prima intuzione da cui essa procede, bensì anche l'intero meccanismo che la Filosofia deduce e sul quale essa stessa riposa.”

¹⁴³ Cf. *Ibidem*, p. 579-581. Schelling denomina isto de uma nova mitologia {*neue Mythologie*}.

¹⁴⁴ MACHADO, Op. Cit., p. 95.

Szondi, por exemplo, situa o começo da Filosofia do Trágico, com a agora clássica passagem em que Schelling analisa filosoficamente o *Édipo Rei* de Sófocles.

Muitas vezes se perguntou como a razão grega podia suportar as contradições de sua Tragédia. Um mortal, destinado pela fatalidade a ser um criminoso, lutando ele mesmo contra a fatalidade, e contudo terrivelmente castigado pelo crime que era obra do destino! **O fundamento dessa contradição, aquilo que a tornava suportável, estava em um nível mais profundo do que onde o procuraram, estava no conflito da liberdade humana com a potência do mundo objetivo, no qual o mortal, se aquela potência é uma potência superior (um *fatum*), tinha necessariamente de ser derrotado, e, contudo, porque não foi derrotado sem luta, tinha de ser punido por sua própria derrota.** Que o criminoso, que apenas sucumbiu à potência superior do destino, fosse punido, era um reconhecimento da liberdade humana, uma honra que se prestava à liberdade. A Tragédia grega honrava a liberdade humana, fazendo que seu herói lutasse contra a potência superior do destino: **para não passar além dos limites da arte, tinha de fazê-lo sucumbir, mas, para reparar também essa humilhação imposta pela arte à liberdade humana, tinha de fazê-lo expiar** — mesmo pelo crime cometido pelo destino. Enquanto ainda é livre, ele se mantém ereto contra a potência da fatalidade. Assim que sucumbe, deixa também de ser livre. Depois de sucumbir, lamenta ainda o destino pela perda de sua liberdade. Liberdade e submissão, mesmo a Tragédia grega não podia harmonizar. Somente um ser que fosse despojado da liberdade podia sucumbir ao destino. — **Era um grande pensamento suportar voluntariamente mesmo a punição por um crime inevitável, para, desse modo, pela própria perda de sua liberdade, provar essa mesma liberdade e sucumbir fazendo ainda uma declaração de vontade livre**¹⁴⁵.

Aqui vemos esboçado não simplesmente a contradição dialética entre liberdade e necessidade, mas sim a sua relativa conciliação numa identidade metafísica, a qual ganhará verdadeiramente corpo a partir do *Sistema do Idealismo Transcendental* (portanto no momento da afirmação da sua Filosofia da Identidade), o qual se refletirá na *Filosofia da Arte*¹⁴⁶. Isso quer dizer que a liberdade se torna mais livre quando ela mesma é necessidade, bem como a necessidade é mais necessária quando livre, estado de coisas que caracteriza o Absoluto. Ele o é assim porque o seu “fazer” é puramente livre-necessário. Levando em consideração a análise de Szondi, isso ainda não está plenamente claro nesta carta, uma vez que o que desponta em primeiro plano é a Liberdade e não a indiferença (porque reunidas numa Identidade) entre Liberdade e Necessidade. De toda forma, isto diz respeito a um âmbito ontológico, já no cenário desta carta, superior ao ser humano, ainda que lhe diga respeito na medida em que constitui a sua essência enquanto liberdade, mas que a pode realizar apenas de maneira parcial ou mediada. E, no entanto, tudo isso

¹⁴⁵ SCHELLING, *Cartas filosóficas sobre dogmatismo e criticismo*, p. 207-208, grifos nossos.

¹⁴⁶ SZONDI, Op. Cit., p. 32.

está retratado para Schelling numa obra de arte trágica, a qual, então, assume o lugar de mediação do ser humano com esta possibilidade transcendente radical.

Por outro lado, a Tragédia aparece no contexto desta décima carta mais como uma prova da liberdade (portanto, lidando com a aporia kantiana de que não é possível *provar* a possibilidade ou impossibilidade da liberdade, ainda que se possa pensá-la) por uma via negativa, do que uma real experiência possível na existência. Por isso, o conflito trágico acontece somente “no espaço da cena teatral; é portanto imaginário, representado”¹⁴⁷. Além do mais, Schelling chega a dizer que isso requereria uma raça de titãs, não podendo fundamentar um sistema de ação real¹⁴⁸. Ou seja, não é porque desse modo a arte descobre a liberdade na derrocada combativa do herói em face da necessidade objetiva do destino, que isso deva ser o modo como a liberdade venha a ser realmente exercida, quer dizer, em um constante sacrifício de cada um diante de um destino sempre aterrador. Este é apenas uma situação-limite ideal radicalizada, ou melhor, imaginária, por assim dizer, que garantiu à razão grega um modo de lidar com essa aparente contradição radical entre liberdade e necessidade, impedindo-a de simplesmente se recolher sectariamente em um dos polos. Mesmo a obra trágica não afirma a liberdade absolutamente, mas apenas de maneira negativa e quase como um rastro ou uma lembrança, pois ela não poderia transpor o limite imposto pela objetividade representando um herói que vencesse todas as barreiras do destino, subjugando a necessidade. A própria conquista da liberdade pelo herói só ocorre de fato quando ele não mais é si-mesmo (seja na morte, seja como exilado – morte comunitária, social, existencial: é agora um outro), ou seja, a partir do momento em que ele é contemplado idealmente e não objetivamente. Assim sendo, ele não a tem *nas mãos*, ela não lhe *serve* concretamente para nada, digamos, mas é um reflexo negativo, que, duplicado, se torna positivo. Como diz Schelling em nota de rodapé, para o mundo grego nem mesmo os deuses olímpicos poderiam vencer totalmente a imprevisibilidade e coerção do destino¹⁴⁹.

Com isso, a Tragédia vê-se realmente deslocada de um âmbito estético (ainda que ele não perca necessariamente sua validade, pois a solução é *imaginária* e não-conceitual) para o ontológico, pois a obra dramática serve como resolução para uma

¹⁴⁷ MACHADO, Op. Cit., p. 96.

¹⁴⁸ SCHELLING, Op. Cit., p. 209.

¹⁴⁹ Cf. *Ibidem*, p. 208-209.

contradição metafísica que se mantinha aporética. Mais ainda, é uma solução dialética, como enfatiza Szondi, apesar de isso não ser nomeado assim por Schelling. Diz Machado que “[a] importância dessa problemática, do ponto de vista do nascimento do trágico, está em ela assinalar o início de uma reflexão ontológica sobre a Tragédia relativamente independente de uma poética”¹⁵⁰. Quanto a isso, há talvez uma insinuação na passagem citada da décima carta em que Schelling diz que “O fundamento dessa contradição, aquilo que a tornava suportável, estava em um nível mais profundo do que onde o procuraram”. É arriscado precisar que ele esteja se referindo às interpretações poetológicas desde Aristóteles, mas resta manifesto a vontade de Schelling de dar um fundamento melhor, encontrar a essência do conflito anterior à configuração da trama dramática, por assim dizer. Dito de outra forma, Schelling não está preocupado com o *como* se pode atingir um efeito trágico por meio da urdidura de um conflito na elaboração poética de uma obra, e sim *por que* o conflito trágico é desta natureza e “como a razão grega podia suportar as contradições de sua Tragédia”.

Anos mais tarde, quando da ministração dos cursos da *Filosofia da arte* em 1802-1803 e 1804-1805, Schelling adotará mais detidamente o ponto de vista da estética. Nesse caso, suas reflexões sobre a Tragédia serão até mais amplas e conterão temas caros à poética de inspiração aristotélica (fazendo mesmo menções expressas ao estagirita), como a composição do enredo, as unidades do tempo, da ação e do lugar, a importância do coro, e a própria noção de catarse¹⁵¹. Além disso, Schelling também retomará, ao seu modo, a elaboração kantiana-schilleriana sobre o sublime, bem como o articulará com a caracterização do conflito trágico. Tudo isso, em compensação, só ganhará real sentido para o filósofo alemão sobre o pano de fundo do conflito dialético entre liberdade e necessidade, lançando mão inclusive dos argumentos comuns à décima das *Cartas sobre dogmatismo e criticismo*, afirmando, desde o princípio da seção, que

[o] essencial da Tragédia é, portanto, um conflito real entre liberdade no sujeito e a necessidade, como necessidade objetiva, o qual conflito não se encerra com uma ou outra sucumbindo, mas com ambas aparecendo em plena indiferença, ao mesmo tempo como vencedoras e vencidas.¹⁵²

¹⁵⁰ MACHADO, Op. Cit., p. 99.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 105.

¹⁵² SCHELLING, *Filosofia da Arte*, p. 316.

Há, no entanto, uma pequena, mas relevante diferença: aqui, os dois princípios aparecem explicitamente um diante do outro em igualdade; como ele diz, “em plena indiferença”. Pode-se discutir eventualmente que a liberdade tem um valor maior para Schelling mesmo assim. Ainda, e justamente por isso, é uma questão de apreço, interesse, finalidade “pessoais”, pois ontologicamente ambas são (e devem ser), para ele, idênticas no Absoluto. Não há, portanto, uma real sobreposição de uma sobre a outra; na dialética schellingiana não há *supressão* sintética num “termo” diferente. O conflito sublima, em verdade, a aparente contradição insuperável entre ambos, ou melhor, a pretensão de que a solução seria a vitória absoluta de um princípio sobre o outro. Efetivamente, há a purificação do conflito de modo que este se mantenha na medida mesma em que ambos os princípios se mostram como co-implicantes um para o outro: liberdade (ou humanidade) e necessidade (ou justiça) apresentam-se “ao mesmo tempo como vencedoras e vencidas”.

Pensando agora poeticamente, mas sem deixar o horizonte filosófico de lado, Schelling passa a compatibilizar algumas de suas concepções anteriores sobre o conflito trágico às discussões difundidas na cena alemã. Tomemos como exemplos paradigmáticos a teoria do sublime e a interpretação moderna da catarse, as quais então compartilham o solo comum do conflito trágico e sua resolução em reconciliação entre os dois princípios metafísicos fundamentais, a verdadeira finalidade da Tragédia. A solução do enigma trágico pode ser sintetizada em que o herói realiza voluntariamente, mas sem culpa, o destino – quase como se ele fosse um modelo de estoicismo.

Ligeiramente diferente das *Cartas*, Schelling apresenta outro modo de dialética, segundo o qual a liberdade não é satisfeita pela sua reafirmação na negação dupla, mas sim pela sua reconciliação com o destino por meio da magnanimidade do herói, ou seja, “entra em aliança com a necessidade, e como não pode evitar o inevitável, inflige a si mesma o efeito da ação deste”¹⁵³. Assim, é como se o herói se sacrificasse em prol da reconciliação, demonstrando com isso que nenhum dos dois princípios pode ser sacrificado em prol do outro, instituindo assim uma espécie de tirania metafísica, que nos dilaceraria seja qual fosse o lado vencedor. Por isso, “[o] fundamento da reconciliação e da harmonia nelas contidas

¹⁵³ *Ibidem*, p. 319.

é o de que não nos deixam dilacerados, mas curados, e, como diz Aristóteles, purificados”¹⁵⁴. O que talvez Schelling vislumbrava como danoso e “antinatural” na vitória de um princípio sobre o outro é, na perspectiva do ser humano, ser lançado ou 1) em um mundo em que tudo é simplesmente terrível e coercivo porque absolutamente necessário (portanto, uma absoluta passividade), uma tirania da objetividade na qual não tomamos parte alguma, ou 2) em outro no qual a liberdade sem freios produz quimeras ilusórias pela tirania da vontade – de um, ou de poucos, se pensarmos politicamente. Nesse sentido,

Os gregos buscaram em suas Tragédias um *tal* equilíbrio entre justiça e humanidade, entre necessidade e liberdade, sem o qual não podiam satisfazer seu senso moral, do mesmo modo que a suprema moralidade se exprimia nesse próprio equilíbrio. Esse equilíbrio é, precisamente, o principal na Tragédia. Que o crime premeditado e livre seja punido, isso não é trágico. Que um inocente seja inevitavelmente culpado pelo destino, isso é, como foi dito, em si a mais alta infelicidade concebível. Mas que esse culpado inocente assuma voluntariamente a punição, isso é o *sublime* na Tragédia; somente por meio disso a liberdade se transfigura em suprema identidade com a necessidade.¹⁵⁵

Portanto, a experiência trágica é de uma catarse sublime. Reinterpretando especulativamente o conceito aristotélico de *kátharsis*, Schelling o moverá do âmbito psicológico sensível (temor e compaixão) para o ontológico metafísico (liberdade e necessidade)¹⁵⁶. Por isso, Machado chega a formular que “Schelling está realizando como que uma síntese de teorias de Schiller e Aristóteles”¹⁵⁷. Ainda, para realizar o seu efeito especulativo, esta purificação se dá a partir de uma forma “nova” de manifestação do sublime: “... do *éthos*, da força de caráter, da disposição de espírito...”¹⁵⁸. Este sublime de Schelling vai também além daquele de seus predecessores ao suplantando a barreira da subjetividade para ser uma forma de apresentação do Absoluto. O sublime em geral é uma intuição intelectual que dá a ver o infinito absoluto no infinito sensível (finito). Diante de algo imensuravelmente grande na natureza intuído sensivelmente, o entendimento não consegue dar nenhum conceito totalizador (aqui, próximo a Kant e Schiller). A razão, então, intui intelectualmente o absolutamente grande, o infinito, como possibilidade necessária daquele finito. Este espelha aquele. Também noutra

¹⁵⁴ *Idem*.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 320.

¹⁵⁶ Cf. MACHADO, Op. Cit., p. 105.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 105.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 103.

formulação mais radical, a necessidade se mostra aqui, paradoxalmente, como uma coerção caótica porque desafia a expectativa de independência da razão no exercício da liberdade e do conhecimento. A razão “desejaria” livremente dar a sua ordem à natureza pelo entendimento e pela vontade, fazendo da natureza seu instrumento, mas esta resiste e suplanta aquela pretensão ao se mostrar incomensuravelmente poderosa, até mesmo injusta – do ponto de vista da razão –, despertando o pavor no sujeito. Em vista disto, para o entendimento a natureza é puro Caos.

Para descrever o sublime na arte, por sua vez, o filósofo concebe toda obra de arte como *símbolo*, que, aproximando-se e distanciando-se de Kant, é mais do que uma analogia do juízo ao nível das “regras da reflexão”¹⁵⁹ para a apresentação indemonstrável das ideias da razão: o símbolo é, para Schelling, uma afinidade essencial indemonstrável entre o sensível e o não-sensível, a qual se revela por meio da uma intuição intelectual. Aqui está o salto para além da subjetividade (e da objetividade), pois por meio desta intuição simbólica a razão pode apresentar uma relação que não pode ser demonstrada por meio de conceitos. Ou seja, por meio da obra de arte – portanto, mediada por algo sensível (objetivo) –, ascende-se a uma apresentação imediata – porque não mediada por conceitos. Por isso, “[d]izer que o sensível é símbolo do não-sensível significa dizer que ele revela, torna visível o não sensível, o que faz do simbólico o padrão universal de verdade e da arte o meio mais perfeito de expressar a ideia.”¹⁶⁰

No caso da Tragédia, o sublime se mostra, como dissemos, simbolicamente na grandeza de caráter do herói, compartilhando com as outras formas de sublime precisamente o elemento do imensurável, inabarcável, insondável – o Caos –, como se queira, mas que neste caso acontece de modo mais explícito na contradição fundamental entre liberdade e necessidade, representando a “mais alta infelicidade concebível”. Este herói como Édipo age como se ele próprio fosse absolutamente livre, senhor de todos os meios de controle da natureza. Contudo, percebe-se que sua ação, na interpretação de Schelling, não o leva a realizar seus próprios desígnios imaginados, mas justamente aqueles da necessidade, do destino, os quais se voltam contra a sua própria liberdade. Nesse sentido, ele não compreende mal apenas seus poderes, mas de fato a liberdade, mesmo que nisso ele não seja, na visão do filósofo,

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 102.

¹⁶⁰ *Idem*.

culpado. A liberdade, então, não se contradiz somente com a necessidade, mas consigo mesma, pois ela faz aquele de quem é patrono e essência sucumbir. Por conta disso, a liberdade precisa, no herói, expiar e purificar-se, redescobrimo-se numa outra relação com necessidade: a identidade-indiferença. Por conta disso, Szondi concluirá que

... o trágico é compreendido, mais uma vez, como um fenômeno dialético, pois a indiferença entre liberdade e necessidade só é possível pagando-se o preço de o vencedor ser ao mesmo tempo o vencido, e vice-versa. E a arena dessa luta não é um campo intermediário, exterior ao sujeito em conflito; ela é transportada para a própria liberdade, que se torna assim, como que em desacordo consigo mesma, sua própria adversária.¹⁶¹

Em certo sentido, a arte simboliza aquilo que o sublime na natureza já simbolizava, portanto, uma dupla simbolização que, ao fim e ao cabo, intensifica a intuição do absoluto, quem sabe pelo fato de o drama ser capaz de criar mais idealmente aquela distância necessária, já indicada por Kant, para a experiência do sublime. Há de se lembrar também as reflexões de Schelling no *Sistema do Idealismo Transcendental*, segundo as quais a arte é a única capaz de objetivar a conciliação entre liberdade e necessidade, de modo que a intuição intelectual mais radical é a intuição estética, e desta a do Trágico.

Levando essa primeira consideração sobre um idealista alemão como Schelling, não salta aos olhos a diferença radical entre esta leitura da Tragédia e aquela esposada por Taminiaux? O princípio de ação, a liberdade, não aparece como a escolha judiciosa plural em meio à contingência, mas sim plenamente harmônica com a necessidade objetiva absoluta. Em vez do despertar da razão prática, o elogio de uma racionalidade especulativa de outra monta até para os padrões platônicos. Se Schelling pensa numa moralidade, ela está relativamente distante daquela aristotélica, ainda mais de acordo com a interpretação que Taminiaux faz dela. Diríamos que esta é uma moral heroica, que interpreta a Tragédia grega como uma valorização dos ideais tradicionais políticos aristocráticos, de acordo com os quais desponta o “culto” a uma figura, e segundo os quais a sua ação é fruto de uma força de caráter superior. Esta ação não é problematizada em face da práxis democrática consubstanciada na fragilidade do agir e da necessidade de deliberação política. Na verdade, ela é ignorada como elemento constitutivo da cena trágica. Isto destoa

¹⁶¹ SZONDI, Op. Cit., p. 32.

também, por exemplo, das análises psicossociais estruturais realizadas por Vidal-Naquet e Vernant, nas quais restam evidenciadas as tensões entre o mundo aristocrático (tradicional) e o democrático (novo) representadas nas Tragédias gregas.

Por fim, se Schelling concebe no *Sistema do Idealismo Transcendental* um novo início para a Filosofia a partir da reaproximação desta com a Poesia, então podemos imaginar que a Tragédia, sendo a arte poética mais perfeita, efetivamente é aquele impulso para um novo início. De fato, se o conflito trágico simboliza na Tragédia algo do Absoluto, então o Trágico se torna, para este filósofo, princípio filosófico. A Filosofia reconcilia-se com a Tragédia e transmuta-se, nestas reflexões de Schelling, em Filosofia do Trágico, quase transpondo a linha para uma Filosofia Trágica.

No interior do Idealismo Alemão, Schelling desempenha um papel, em relação ao Trágico, apenas semelhante ao de Hölderlin¹⁶², no sentido de que ambos colocam a Tragédia, num dado momento, no cume de seus respectivos pensamentos. O primeiro, transformando-a em verdadeiro princípio filosófico, consubstanciando-a inclusive nesta novidade conceitual que é o Trágico; o segundo, por um caminho mais tortuoso e, numa certa semelhança com Schiller, qualificando a Tragédia como superior à própria Filosofia, estabelecendo talvez a primeira fratura significativa no interior da interpretação especulativa. Se de início, por exemplo na própria elaboração de *A morte de Empédocles* (inclusive na variação entre versões) e na teorização sobre este mesmo fazer, Hölderlin procurava uma solução especulativa na Tragédia, posteriormente, em seus textos sobre *Édipo Rei* e *Antígona* (que refletem seu trabalho de tradução) o especulativo sofre uma *cesura*, uma interrupção a partir do interior mesmo do texto dramático trágico.

Neste cenário, Hegel compartilha com eles algumas concepções básicas, mas no essencial sua leitura sobre a Tragédia estará plenamente regida por um interesse dialético especulativo determinante. Embora Szondi identifique na Tragédia uma das fontes do dialético em Hegel – de modo que o Trágico é dialético –, no final das contas isso não o levará a adotar uma postura radical como a de Schelling, por exemplo. Ao contrário, ficará sempre marcada a superioridade da Filosofia em relação à Tragédia, ainda que esta seja uma figura importante. De todo modo, esta

¹⁶² Talvez seja discutível se Hölderlin é realmente enquadrável no interior do Idealismo Alemão, ainda que com este tenha estabelecido intenso comércio intelectual.

hierarquização talvez possa ser relativizada pelo próprio rastro do Trágico na dialética hegeliana.

Nesse momento, Szondi e Machado seguem por caminhos próximos, mas diferentes na ênfase e amplitude. De fato, Szondi busca oferecer uma visão total da correlação entre dialética e Trágico na obra de Hegel, enquanto que Machado se dedica mais aos *Cursos de Estética*, ainda que transparea necessariamente em sua análise ecos de outros escritos centrais do filósofo alemão. No fundo, há um acordo essencial entre ambos de que o Trágico em Hegel é um símbolo da própria dialética (ou ela mesma), sendo ela basicamente o jogo entre contradição e re-conciliação, o movimento ontológico necessário e universal de cisão e reunião. Seguindo a interpretação de Szondi, o primeiro esboço de dialética hegeliana é encontrado num texto de juventude chamado *Sobre as maneiras científicas de tratar o Direito Natural*, numa formulação que anteciparia algo da *Fenomenologia do Espírito*, ainda que numa dimensão ainda limitada.

O ponto chave da análise de Szondi é simples: mesmo que permaneça visível a identificação entre Trágico e Dialética em momentos diferentes da obra de Hegel, a descrição de sua estrutura, princípios e movimento mudam. Com isso, encontramos mais ou menos duas modalidades de Trágico-Dialética, as quais, porém, assemelham-se no essencial. A primeira, nas obras *Sobre as maneiras científicas de se tratar o Direito Natural* e *O espírito do Cristianismo e seu destino* (jovem Hegel); a segunda, na *Fenomenologia* e nos *Cursos de Estética* (Hegel maduro). A diferença é sutil, mas relevante.

Na primeira modalidade, particularmente no escrito sobre o Direito Natural, o foco está todo voltado para a caracterização do movimento próprio da natureza ética, cuja substância ética universal e eterna divide-se (e tem de fazê-lo), sacrifica-se na ação individual concreta – o orgânico (a natureza ética, o fundamento da comunidade) deve se dividir e reconciliar no inorgânico (a necessidade objetiva da natureza física), fazendo-se vida ética. Por outro lado, no interior de si o orgânico (a totalidade da vida ética da comunidade e o agente singular) estranha-se em si mesmo no universal formal da lei, mas de tal sorte que ele reencontra uma nova unidade, processo representado paradigmaticamente, por exemplo, em *Eumênides*

de Ésquilo. Nesse sentido, a ação trágica é interpretada como autodivisão {*Selbstentzweiung*} e autoconciliação {*Selbstversöhnung*}¹⁶³ da eticidade.

Esta discussão se origina na crítica de Hegel tanto, em primeiro passo, ao empirismo na ciência jurídica (Hobbes, Locke, Rousseau etc.), por sua incapacidade de oferecer uma justificação unitária e racional do princípio do Direito, quanto, em seguida, ao formalismo de Kant e Fichte no que diz respeito à “contraposição rígida entre lei e individualidade, universal e particular¹⁶⁴”. Especificamente em relação a este último, a dialética hegeliana busca ser uma alternativa ao dualismo formalista. Nesse sentido, semelhantemente a Schelling, o que está em jogo é uma Identidade de tipo absoluta entre princípios rigidamente contrapostos, neste caso entre o orgânico e o inorgânico (o formal, a lei), cuja arena é propriamente a eticidade.

Por mais intrincado que seja a argumentação hegeliana e mesmo a interpretação específica dada por Szondi, no final das contas a questão se resume a algo simples: como estabelecer o sistema do Direito [Natural] reconhecendo a sua necessária concretização [histórica] numa comunidade (o orgânico). O que desponta de maneira seminal, portanto, é a historicidade do fenômeno jurídico, da qual tanto empirismo e formalismo não parecem dar conta satisfatoriamente para Hegel, pois caminham 1) para uma simples descrição da lei positiva (empirismo) e 2) sua justificação normativa por um pressuposto abstrato, como o caso do imperativo categórico ou a ideia de coerção (formalismo) como fundamentos da obediência à lei¹⁶⁵. Hegel, por sua vez, insiste na necessidade da descrição da *realidade* jurídica em sua totalidade, a qual está fundada na eticidade absoluta, que corresponde ao movimento dialético de identidade tanto 1) do universal e do singular (no interior do orgânico), quanto 2) do inorgânico e do orgânico. Com isso, ele promove, no fundo, a conciliação entre Ética e Direito, a qual sustenta um sistema de Direito Natural efetivo.

Contudo, o que é, enfim, a eticidade? Ela é a substância ética, a partir da qual, negando-a, formam-se e diferenciam-se os povos (e os Estados), os estamentos e os indivíduos. Ou seja, é dela que cada comunidade extrai a sua organicidade singular,

¹⁶³ Cf. SZONDI, Op. Cit., p. 38-39.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 37.

¹⁶⁵ Cf. BARAVESCO; e CHRISTINO, *Um Direito de natureza ética e o método especulativo hegeliano*, p. 7-21.

a *vida ética*, em relação à qual cada indivíduo é uma expressão singular. Cada vida ética de um povo comporta uma cultura, os hábitos, usos, costumes e o próprio Direito Natural em relação aos quais o indivíduo se posta numa relação dialética, na medida em que ele mesmo possui em si princípios próprios de ação, os quais são a sua moralidade. Neste caso, a dialética é entre eticidade e moralidade. Por outro lado, cabe precisar que o Direito Natural tal como pensado por Hegel não se confunde com um conjunto metafísico, separado e eterno de leis, mas, precisamente, aquele que provém da própria formação (portanto, histórica) natural da vida de um povo. A naturalidade do direito, então, é sua historicidade ética concreta numa comunidade. Destarte, o conceito de Direito Natural hegeliano não é contrário à mudança; pelo contrário, só é natural porque vivo mediante a vida total de um povo e das ações particulares de cada indivíduo que o compõe: o natural é o que é *próprio* do povo. Por isso, “[p]or um lado, a vida moral de cada indivíduo alimenta a vida de seu povo e, por outro, a eticidade do povo, da qual um dos componentes essenciais é o direito, alimenta a moralidade dos indivíduos”¹⁶⁶, o que é um modo atomizado de ver o processo geral da eticidade:

Ora, isto constitui a eticidade: a fusão do infinito e do finito, do ideal e do real, enfim, do conceito e sua efetivação, desenvolvendo-se pela determinação lógica inserida na própria história dos fatos. Assim, a realidade do direito é infinita, numa fluidez múltipla, concretizando-se em diversos momentos. As figuras éticas constituem o resultado desta concretização. A eticidade consolida-se, gradualmente, a cada momento histórico, em figuras concretas, que são os povos. Cada povo que existe é uma figura da eticidade e nele está contida aquela múltipla fluidez dos fatos jurídicos. Portanto, **o conceito ético de povo confere a todos estes fatos o sentido lógico e a unidade dialética**¹⁶⁷.

Neste caso, o recurso à Tragédia se justifica pela dimensão eminentemente ética que Hegel vê nela espelhada, o drama mimetizando o modo de constituição da *pólis* grega (leia-se, na verdade, *ateniense*). Além disso, a Tragédia apresenta não apenas o estado atual do orgânico (a natureza ética), mas também necessariamente o inorgânico (a natureza física) em combate com aquele, e de tal modo que é esta luta que promove a dialética do orgânico em si mesmo. Estas duas instâncias do movimento dialético são mesmo o motor da história¹⁶⁸. Nesse caso, precisamos trazer enfim as duas passagens centrais desse texto de juventude hegeliano

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 26.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 22-23, grifos nossos.

¹⁶⁸ Cf. ACTON, *Introduction*, p. 42-43.

comentadas por Szondi e em seguida situá-las melhor no interior da nossa exposição parcial.

Pois a força do **sacrifício** {*die Kraft des Opfers*} está em **visar** {*Anschauen*} e **objetivar a relação com o inorgânico**. Esta relação é dissolvida ao ser visada; o inorgânico é separado e, reconhecido pelo que ele é, ele mesmo é elevado à indiferença, enquanto o vivente, ao colocar no inorgânico o que sabe ser parte de si mesmo e sacrificando-o à morte, reconheceu subitamente o direito do inorgânico e **se purificou dele**.

Isto nada mais é do que a representação, no plano ético, **da Tragédia que o Absoluto joga** {*spielt*} **eternamente consigo mesmo**, ao dar nascimento a si mesmo eternamente na objetividade, submetendo-se nesta forma objetiva {figura, *Gestalt*} ao sofrimento e à morte, e elevando-se de suas cinzas para a glória. **O Divino** em sua forma e objetividade é imediatamente duplo-natural, e sua vida **é a absoluta unidade destas naturezas**. Porém, o movimento da contradição absoluta, entre estas duas naturezas, apresenta-se na natureza Divina (a qual se concebeu {apreendeu, *sich bregriffen hat*} neste movimento) como coragem {*Tapferkeit*}, pela qual a primeira natureza se liberta da morte inerente na outra natureza conflitante [...] ¹⁶⁹

[...]

A Tragédia consiste nisto: que a natureza ética separa sua natureza inorgânica (a fim de que não se embarace nela) **como destino** {*Schicksal*}, e a coloca fora diante de si; e ao reconhecer este destino no confronto contra ele, **a natureza ética é reconciliada com a Divindade como a unidade de ambas** ¹⁷⁰.

À primeira vista, talvez não consigamos perceber uma ressonância, ainda que na superfície, entre estas passagens e aquela de Schelling nas *Cartas*. Também Hegel intenciona determinar o Absoluto como a união de princípios conflitantes, neste caso a natureza ética, orgânica e a natureza física, inorgânica. Isto porque na Natureza Divina ambas estão plenamente conciliadas, ou identificadas (em Schelling, lembremos, liberdade e necessidade), mas na vida histórica dos povos humanos ambas estão constantemente em conflito necessário. Ou seja, o elemento ético comunitário (a cultura, os hábitos, costumes etc.) e a moralidade de cada

¹⁶⁹ HEGEL, *Natural law...*, p. 104, grifos nossos. Trecho original: “For the force of the sacrifice lies in facing and objectifying the involvement with the inorganic. This involvement is dissolved by being faced; the inorganic is separated and, recognized for what it is, is itself taken up into indifference while the living, by placing into the inorganic what it knows to be a part of itself and surrendering it to death, has all at once recognized the right of the inorganic and cleansed itself of it.

This is nothing else but the performance, on the ethical plane, of the tragedy which the Absolute eternally enacts with itself, by eternally giving birth to itself into objectivity, submitting in this objective form to suffering and death, and rising from its ashes into glory. The Divine in its form and objectivity is immediately double-natured, and its life is the absolute unity of these natures. But the movement of the absolute contradiction between these two natures presents itself in the Divine nature (which in this movement has comprehended itself) as courage, whereby the first nature frees itself from the death inherent in the other conflicting nature”.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 105, grifos nossos. Trecho original: “Tragedy consists in this, that ethical nature segregates its inorganic nature (in order not to become embroiled in it), as a fate, and places it outside itself; and by acknowledging this fate in the struggle against it, ethical nature is reconciled with the Divine being as the unity of both”.

indivíduo estão sempre diante de determinações objetivas que lhes são, num primeiro momento, estranhas. Estas determinações são o inorgânico, as quais são mais amplas do que a simples multiplicidade de fenômenos físicos, englobando, por exemplo, a economia – na medida em que ela é a “gestão” das necessidades materiais de um povo. Mas para que haja história, para que os povos e seus indivíduos alcancem constantemente o desenvolvimento de si mesmos, o orgânico e o inorgânico precisam se reconciliar sempre novamente; cada uma destas naturezas deve se re-conhecer uma na outra. Contudo, ainda que seja assim, há um privilégio, pelo menos na forma do discurso hegeliano, ao elemento ético, orgânico, pois é o próprio do ser humano, aquilo que, entendemos assim, de um lado, o diferencia diante dos outros entes, e, de outro, o aproxima do Divino.

Por isso, o passo decisivo é dado pelo orgânico, que deve promover uma espécie de sacrifício metafísico. Este reproduz o movimento dialético de cisão, diferenciação, reconhecimento e reconciliação. Tudo procede por uma espécie de contemplação, ou visar, portanto, por um procedimento eminentemente especulativo. Apenas neste visar o orgânico separa-se do inorgânico, que, aparecendo em sua *indiferença*, mostra-se como *destino*. Nesse sentido, o destino é o que abre o ético para sua historicidade, que é o eterno movimento dialético do espírito. Diante desta verdadeira necessidade metafisicamente qualificada, o orgânico reconhece o inorgânico como também próprio de si. Isso significa que o ético descobre que ele não se movimenta apenas por si mesmo, mas que está sempre diante de algo que lhe é estranho e, ao mesmo tempo, constitutivo, e que se impõe a ele com o peso da necessidade. Por outro lado, também o inorgânico não tem o império absoluto, na medida em que ele também é arrastado pela torrente sacrificial na figura da morte. Dizer que o orgânico deve sacrificar uma parte de si junto ao inorgânico, parece dizer que ele deve abrir mão de parte de sua pretensão junto com o inorgânico, que, nesse ritual metafísico, é reconhecido, mas purificado (uma nota aristotélica?), alcançando ambos a sua verdadeira legitimidade. A vida orgânica (ética) vence a morte (que é o caminho de todo inorgânico), mas não absolutamente; ela precisa transcender, portanto, esta mortificação da carne para re-elevar-se. Podemos também formular este estado de coisas como a reconciliação entre o infinito e o finito, que, no que diz respeito ao ser humano, espelha a sua condição de, mesmo mortal, possuir um divino dentro de si; ainda que tocado pela divindade, ele deve reconhecer sua finitude, transitoriedade. Ao mesmo tempo, enfim, o ser

humano reconcilia-se, à sua medida e possibilidade, com a Divindade – esta pensada paradigmaticamente pela figura do Cristo: o Deus encarnado que traz em sua natureza Divina as duas outras naturezas plenamente conciliadas.

Ao mesmo tempo, sabemos em seguida que Hegel exemplifica com a Tragédia *Eumênides* de Ésquilo este jogo dialético, na qual duas potências, as Erínias (as Fúrias, deusas da discórdia vingativa de sangue, “da lei na esfera da diferenciação”¹⁷¹) e Apolo (deus da “luz indiferenciada”) disputam, diante do povo de Atenas, por suas pretensões punitivas em relação a Orestes. Quem intervém é Atena, deusa da sabedoria, mas também, nesse caso, da justiça como equidade, reconciliando ambos os lados e promovendo em Atenas a incorporação do culto às Erínias, agora denominadas de Eumênides (as Benevolentes). Neste caso, a incorporação delas à comunidade produz nelas a mudança no seu próprio caráter. O que era antes aparentemente estranho à legalidade luminosa e rígida de Apolo, agora se reconcilia como naturais da comunidade, a qual, neste passo, é lançada a um novo momento civilizacional.

Contudo, seria possível não pressentir também o tom *crístico* deste discurso hegeliano? Como diz Hyppolite, por exemplo, “Hegel promove pensar a vida e a morte de Cristo utilizando os conceitos trágicos do helenismo”¹⁷². É pela união de elementos trágicos gregos com a experiência cristã que será consubstanciada o que Hyppolite denominará de “pantragismo {*pantragisme*}” de Hegel¹⁷³. É neste sentido que caminha também a análise de Szondi ao mostrar que este artigo sobre o Direito Natural possuía uma ligação importante com outro: *O espírito do Cristianismo e seu destino*. Para Szondi,

O jovem Hegel caracteriza o espírito do judaísmo quase do mesmo modo como, posteriormente, caracterizará o formalismo de Kant e Fichte. Esse espírito é definido pela contraposição rígida entre humano e divino, particular e universal, vida e lei, sem que haja nenhuma possibilidade de conciliação dos opostos. A relação se dá entre dominador e dominado. A tal espírito rigorosamente dualista opõe-se o espírito do cristianismo. **A figura de Jesus lança uma ponte sobre o abismo entre homem e Deus**, pois ele encarna, como filho de Deus e filho do homem, **a reconciliação**, a unidade dialética dos dois poderes. Da mesma forma, **a ressurreição de Jesus faz dele a mediação entre a vida e a morte**¹⁷⁴.
[...]

¹⁷¹ *Idem*.

¹⁷² HYPOLITE, *Introduction a la philosophie de l'histoire de Hegel*, p. 60. Trecho original: «Hegel parvient à penser la vie et la mort du Christ en utilisant les concepts tragiques de l'hellénisme».

¹⁷³ *Idem*.

¹⁷⁴ SZONDI, Op. Cit., p. 39, grifos nossos.

O processo trágico é, para o jovem Hegel, a dialética da eticidade, que ele a princípio procura mostrar como sendo o espírito do cristianismo, e mais tarde postula como fundamento de uma nova doutrina ética. **É a dialética da eticidade, "daquilo que move todas as coisas humanas"**, daquilo que, no destino, divide-se no interior de si mesmo, **só que retoma a si mesmo no amor**, enquanto o mundo da lei mantém inalterada a divisão rígida que perpassa o pecado e o castigo.¹⁷⁵

É como se a Tragédia grega prefigurasse aquilo que apenas se realizará plenamente na figura de Cristo, pois ele simboliza, à perfeição, o modelo dialético que conduz a vida humana na história. História que, a bem da verdade, só acontece propriamente segundo o “espírito” cristão por meio da abertura do destino, ao contrário do judaísmo, que o fecharia à consciência. Isto porque, como sintetiza-nos Szondi, o espírito judaico (assim como o formalismo de Kant e Fichte) aferra-se a uma separação absoluta entre o Divino (e sua Lei) e o humano, de tal forma que este não interioriza a Lei, mas a vê sempre numa relação exterior, como uma necessidade objetiva dominadora. Neste caso, a Lei lhe é alheia, e nem na reparação pelo castigo pode se conciliar com o humano. De fato, a reparação possível aí é da autoridade da Lei, não a elevação da consciência culpada a uma reconciliação consigo. Por sua vez, o cristianismo é justamente a ligação encarnada entre divino e humano, pela qual a Lei é interiorizada no indivíduo e torna-se plenamente presente como fundamento (ainda que negado) de sua ação e responsabilidade, o que explica a consciência da culpa. “O escrito de juventude denomina os estágios de autodivisão e conciliação na passagem do ser-em-si [*Ansichsein*] para o ser-em-si-e-para-si [*Anundfürsichsein*]: “destino” e “amor”¹⁷⁶”. Ou seja, antes do escrito sobre o Direito Natural, Hegel já tinha em consideração uma modalidade dialética que se expressava no seio da experiência cristã. Contudo, aqui o destino é entendido como os efeitos de uma ação concreta já realizada, a qual pode configurar uma “ferida na vida” e exigir reparação pelo castigo, que instaura a possibilidade da reparação conciliadora, que atua não apenas exteriormente no transgressor e em benefício da Lei, mas sim em sua própria consciência culpada. Isto para dizer, então, que a Lei, ainda que negada, é reconhecida, e sua reparação, agora sim, efetua-se no amor, que inclui em si o perdão. Nesse sentido, “[e]mbora no escrito de juventude não apareçam as palavras “trágico” e “Tragédia”, ele contém a origem da concepção do trágico formulada no escrito sobre o direito natural”¹⁷⁷.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 41, grifos nossos.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 40.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 41.

O ser humano não é Cristo, mas pode (e deve) espelhá-lo. Apenas o Deus encarnado pode realizar plenamente em si a harmonização do destino com as outras contradições pelo *amor*. No caso do artigo sobre o Direito Natural não é exatamente isto que está em jogo, o que não desabona identificar-se a continuidade da forma da dialética entre um e outro. O destino do seu movimento é sempre o de uma progressiva interiorização, de uma tomada de consciência de si, digamos, enquanto jogo de potências, num primeiro momento, interiores e exteriores, as quais, ao decorrer do processo, aparecem como co-pertinentes, apagando a separação estrita anteriormente aparente. No final das contas, trata-se, em ambos os casos, de como o Divino, o infinito, concretiza-se na ação finita humana, exposta à contingência, transitoriedade, parcialidade: a finitude.

Por sua parte, mas em ressonância com o que estivemos falando, Taminiaux dedica-se mais fortemente a descrever o estatuto especulativo da Tragédia na *Fenomenologia do Espírito*, mesmo que não desconsidere os escritos de Jena (nos quais está incluído aquele sobre o Direito Natural), dedicando a eles um tópico precedente. Isto porque na *Fenomenologia* Hegel torna patente a sua leitura ontológico-contemplativa do *bios politikós* grego ao tematizar a “vida ética” ateniense, a qual é simbolizada paradigmaticamente na *Antígona* de Sófocles. No entanto, em vez de obra praxeológica, representadora do modo de ser plural e dialógico da *pólis* (político), a obra trágica aparece transformada em verdadeira obra metafísica. Ou, melhor dizendo, a leitura hegeliana reconhece a dimensão ética do drama grego, mas a eticidade é compreendida metafisicamente como uma figura do espírito. Nesse caso, Hegel realiza com mais radicalidade e acabamento a supressão moderna da Tragédia pela Filosofia, pois ele promove uma verdadeira reconciliação entre ambas¹⁷⁸ – diferentemente de Platão, que a expulsa da cidade. É inclusive curioso, enfatiza Taminiaux, como Hegel busca demonstrar esta conciliação como se já presente no próprio mestre da Academia¹⁷⁹. Deter-nos-emos um pouco mais nesta análise porque ela é central para a caracterização desse movimento de apossamento da Tragédia pela Filosofia. Entendemos também que isto situará melhor as análises desenvolvidas por Hegel nos *Cursos de Estética*, onde vemos a própria discussão de caráter poetológico ser regida pela especulação.

¹⁷⁸ Cf. TAMINIAUX, *Le Théâtre des Philosophes*, p. 85-87

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 95-100.

Este segundo momento será, então, a deixa apropriada para discutirmos o posicionamento mutante de Hölderlin.

O ponto chave para Taminiaux é muito simples: Hegel interpretou a Tragédia grega à luz da *República* de Platão, ou melhor, como se ambos participassem de um mesmo momento no processo geral de “formação” do espírito grego. O que permite a Taminiaux realizar esta aproximação são as aulas sobre Platão proferidas por Hegel entre 1825 e 1826¹⁸⁰, portanto, de quase duas décadas à frente da *Fenomenologia*, o que nos faria questionar de início a legitimidade de uma aproximação relativamente anacrônica. De todo modo, as passagens trazidas por Taminiaux parecem autorizar este expediente por encontrarmos ressonâncias com a *Fenomenologia*. Mais especificamente, o filósofo francês identifica uma proximidade entre as interpretações da *República* de Platão e das Tragédias de Sófocles, em especial *Antígona*, realizadas por Hegel, produzindo o extremo de uma verdadeira conciliação entre ambos.

Na *Fenomenologia*, as obras dramáticas trágicas são inseridas na teleologia da tomada de consciência de si do Espírito grego, o qual se realiza plenamente como Religião da Arte na Tragédia. No entanto, este mesmo apogeu significou necessariamente o declínio do mundo grego, pois ele significava, na verdade, a objetivação da contradição fundamental da vida ética grega, qual seja, entre lei divina (ligada à família, especialmente à mulher na figura da irmã) e lei humana (correspondente à vida pública, ao governo, à comunidade, levada a cabo pelo homem). Uma é a lei da singularidade, do indivíduo tornado, paradoxalmente, universal; a outra é a lei da universalidade, da comunidade tornada, também paradoxalmente, singular¹⁸¹. Para nossos propósitos, basta apenas o desígnio geral de Hegel nesse momento, de modo que prescindiremos de uma análise mais minuciosa do movimento conceitual paciente que Hegel empreende e sobre o qual Taminiaux se debruça com cuidado correspondente. Porque, de fato, interessa-nos mais descrever a colonização, por assim dizer, da Tragédia pela Filosofia Especulativa hegeliana, o que corresponde ao estatuto especulativo da arte. Quanto a isso, aproveitaremos a divisão em dois momentos principais feita por Taminiaux: “[a] primeira vez quanto a isto que Hegel pensa ser o tema essencial: a vida ética

¹⁸⁰ Encontra-se uma tradução em francês com o título *Leçons sur Platon, 1825-1826*.

¹⁸¹ Cf. HEGEL, *Fenomenologia do Espírito*, p. 308ss; cf. também TAMINIAUX, Op. Cit., p. 89-90.

da *pólis* ateniense. A segunda vez quanto ao nível de apreensão ontológica ao qual ela está suposta a ascender enquanto obra de arte¹⁸²”.

Essa “divisão” corresponde basicamente a duas partes específicas da *Fenomenologia*: 1) ao tópico “O espírito verdadeiro. A eticidade” do capítulo VI “O espírito”, onde a ideia de vida ética é elaborada por Hegel; 2) ao subtópico “A obra de arte espiritual” do tópico “A religião da arte” do capítulo VII “A religião”, no qual Hegel expõe o modo de realização do espírito ético na arte. No final das contas, ambas são duas faces de uma mesma moeda: a civilização grega.¹⁸³

Em relação ao primeiro momento, é interessante levar em consideração que Hegel tem em vista o processo de formação histórica da democracia ateniense, que se mostra, como vimos resumidamente no início deste capítulo, na aglutinação do poder em instituições públicas em detrimento dos diversos grupos privados, os *demos*, geralmente ligados ao espaço familiar, mas de tal forma que estes ainda sejam elementos constitutivos do jogo interno da democracia. É difícil saber, neste caso, quais fontes Hegel levou em consideração para a caracterização fenomenológica do modo de vida político ateniense, o que é reforçado pela linguagem muito pouco “factual”, porque eminentemente especulativa, que Hegel emprega. De todo modo, é uma boa forma de visualizar inicialmente o estado de coisas pressuposto na análise hegeliana.

Como tal, o modo de vida ético-político de Atenas deve ser superado¹⁸⁴, pois ele é apenas uma figura do espírito consubstanciada num modo específico da consciência de si. Na verdade, “[a] razão é espírito quando a certeza de ser toda a realidade se eleva à verdade, e [quando] é consciente de si mesma como de seu mundo e do mundo como de si mesma”¹⁸⁵. A razão como espírito, por seu lado, está sempre sujeita a um movimento histórico que determina modos diferentes de consciência e de mundo. No caso do mundo grego, trata-se, então, da vida ética; no da modernidade, por exemplo, a *moralidade*. Quanto ao primeiro, ele se caracteriza basicamente por uma *immediatez*: “[o] espírito é a *vida ética* de um *povo*, enquanto é a *verdade imediata*: **o indivíduo que é um mundo**¹⁸⁶”, bem como pela sua divisão

¹⁸² *Ibidem*, p. 85. Trecho original: «La première fois quant à ce que Hegel en pense être le thème essentiel: la vie éthique de la polis athénienne. La deuxième fois quant au niveau d’appréhension ontologique auquel elle est censée accéder en tant qu’œuvre d’art.»

¹⁸³ Cf. HEGEL, Op. Cit., p. 304ss e 489ss;

¹⁸⁴ TAMINIAUX, Op. Cit., p. 89.

¹⁸⁵ HEGEL, Op. Cit., p. 304.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 306.

entre universalidade e individualidade, aquém e além, público e privado, humano e divino, enfim, como se o fundamento de seu mundo estivesse noutro “lugar”. Seu perecimento é necessário porque essa contradição assumida na formação da *pólis* ateniense está fundada na *naturalidade* e não na pura consciência de si. Lançando luz sobre isso, diz Houlgate:

A lei que une o Estado alcança uma clara consciência de si mesma nos cidadãos. Em contraste, a lei que une a família é considerada uma substância existente. Os vínculos entre membros familiares são eles mesmos, então, imediatos: eles estão baseados naquilo que as pessoas são, em vez de aquilo sobre que eles são conscientes de ser. Isto é, vínculos familiares estão fundados no que as pessoas acham que são graças à natureza – nas diferenças naturais entre homem e mulher, pai/mãe e criança, irmão e irmã (§450/293–4).¹⁸⁷.

Cada uma destas leis informa uma parte da vida ética, sendo apenas potências da substância ética una. Por isso, uma reclama a outra, mas não num modo de harmonia pacífica, pois ambas estão na verdade numa tensão constante, a qual alcança seu momento crítico no *agir*. Contudo, seja a lei humana, seja a divina, cada uma compartilha com a outra um sentido comum, qual seja, o de que são regidas por uma consciência substancial. O cidadão na comunidade age como se guiado por uma espécie de determinação universal da *pólis*, testemunhando a inexistência de algo como uma vontade subjetiva. Se ela existe, é apenas como realizadora *imediata* de uma obra comum, como se houvesse uma espécie de *vontade geral* que presidisse as ações de cada indivíduo na *pólis*; assim, a lei humana é o âmbito do universal. Por sua vez, o membro de uma família atua como um *singular*, fato que se consuma maximamente em sua morte, ou melhor, nos ritos funerários e no luto que o *singularizam* diante da mera universalidade natural. No entanto, esta singularização pressupõe, no seio da família, o vínculo natural, portanto, substancial em outro sentido.

Nesse caso, para Hegel, Platão também participa deste mesmo processo de identificação da contradição dos princípios éticos na *pólis* ateniense, fato expresso em sua *República*, a qual seria, em verdade, uma descrição real (ainda que não

¹⁸⁷ HOULGATE, *Hegel's 'Phenomenology of Spirit'*, p. 147. Trecho original: “The law that binds the state together achieves a clear consciousness of itself in the citizens. By contrast, the law that binds the family together is held to be an immediately existing substance. The ties between family members are thus themselves immediate: they are based on what people are, rather than what they are conscious of being. That is, family ties are grounded in what people find themselves to be, thanks to nature – in the natural differences between man and woman, parent and child, and brother and sister (§450/293–4).”

precisamente factual) de Atenas e não bem uma idealização. É dizer que Platão identifica o fundamento metafísico da cidade ateniense como a tensão entre lei humana e lei divina, mas o seu esforço na *República* é verdadeiramente trágico (e necessário, porque condizente com o movimento do espírito de seu povo) ao tentar conciliar ambos ainda do ponto de vista substancial e unilateral: o do Estado. Nesse caso, Hegel propõe basicamente que a solução platônica é simplesmente a dissolução do elemento familiar (portanto, da lei divina) no comunitário, político¹⁸⁸.

Ainda nesta linha, Hegel reforça sua compreensão “poiética” sobre o *bíos politikós* ateniense, na medida em que a democracia direta é transformada, por sua leitura, num organismo no qual as partes estão plenamente regidas pelo todo, que é representado paradigmaticamente pela figura imperiosa do Guardião na *República*. Ele é o representante e protetor da ordem total substancial, e regedor das ações individuais de cada cidadão, significando isto, para Taminiaux, o total apagamento da praxeologia democrática sustentada pelo debate comum sobre o destino da *pólis*. É dizer que Platão e, na sua esteira, Hegel transformam a *pólis* num imenso ateliê, no qual cada um apenas desempenha um papel predeterminado, contribuindo para o contínuo reforço do todo. De maneira semelhante na *Fenomenologia*, a vida comunitária é descrita como regida pela “consciência universal” {*allgemeines Bewusstsein*} em oposição à “consciência individual” {*einzelnes Bewusstsein*} do âmbito familiar¹⁸⁹. Ainda nessa esteira, ao tematizar a justiça na *Fenomenologia*, ele torna patente esta prevalência da totalidade/universalidade sobre a particularidade/individualidade:

O todo é um equilíbrio estável {calmo equilíbrio, *ruhiges Gleichgewicht*} de todas as partes, e cada parte é um espírito [semelhante ao] indígena {*einheimischer Geist*}, que não procura sua satisfação fora de si – mas a possui dentro de si, pelo motivo de que ele mesmo está nesse equilíbrio com o todo. Por isso, esse equilíbrio na verdade só pode ser vivo, por surgir nele a desigualdade e ser reconduzida à igualdade pela justiça {*Gerechtigkeit*}. Porém, a justiça nem é uma essência estranha que se encontre no além; nem tampouco é a efetividade – indigna dela – de uma recíproca impostura, perfídia, ingratidão, etc., que executasse a sentença à maneira de um acaso irrefletido, como um nexó irracional e [como] uma ação ou omissão destituída de consciência. Ao contrário: como justiça do direito humano, que reconduz ao universal o ser-para-si que saiu do equilíbrio – isto é, a independência dos estamentos e indivíduos – [a justiça] é o governo do povo {*Regierung des Volks*}, que é a individualidade presente a si da essência universal, e a própria vontade, consciente de si, de todos¹⁹⁰.

¹⁸⁸ Cf. TAMINIAUX, Op. Cit., p. 96-97 e 99-100.

¹⁸⁹ HEGEL, Op. Cit., p. 317.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 318.

Poderíamos em relação a isto recuperar a lembrança de Péricles por Taminiaux tratada no início do capítulo precedente no que diz respeito ao fazer político ateniense. Com efeito, em sua *História da Guerra do Peloponeso*, Tucídides nos lega algumas palavras daquele importante político que confirmam, em alguma medida, o ponto de vista de Taminiaux, e relativiza aquele esposado por Hegel:

[Péricles:] ‘Na verdade, nós cultivamos a beleza com simplicidade e o saber sem fraqueza. Riqueza nós usamos mais como oportunidade para agir do que como assunto para nos gabarmos. Para nós, admitir a pobreza não é vergonhoso mas não tentar escapar a ela pelo trabalho, já é. [2] Entre nós é possível que uns cidadãos tenham tanto interesse pelos negócios privados como pelos públicos e que outros, embora mais virados para os seus próprios negócios, mantenham não menos interesse pelos assuntos públicos. De facto, nós somos o único povo que pensa que um cidadão que não participa na vida pública não é apolítico mas sim inútil no que diz respeito aos interesses da cidade. E também somos os únicos que não só escolhemos mas verdadeiramente reflectimos sobre os negócios do Estado e não somos de opinião de que estas reflexões são prejudiciais a uma intervenção em qualquer acção, sim, porque o mal vem de não se ter feito um plano antes de se entrar em acção’¹⁹¹.

Cotejando ambas, Hegel não aparece tão desarrazoado diante de Péricles em relação à vida política ateniense. É mais ou menos patente a prevalência do Público, do todo político, como distintivo dos cidadãos dessa *pólis*, ainda que o Privado não seja afastado da realidade comunitária e como possibilidade legítima (apenas se não absoluta) de preocupação dos indivíduos. Mesmo o refletir antes de agir por cada um tem por finalidade a realização política do bem comum. Ainda assim, as ponderações críticas de Taminiaux não perdem seu lugar, pois de fato Hegel enfatiza em demasia a organicidade da vida comunitária e o império de uma consciência universal predeterminada *pelo* e *para* o todo, em que todo deliberar e agir perdem a sua singularidade. Nesse caso, a leitura “realista” da *República* de Platão por Hegel contribui para reforçar essa impressão, e nesse caso a imagem que o alemão tem de Atenas é no mínimo enviesada. Por isso, Taminiaux enfatiza tanto o carácter “poiético” da interpretação hegeliana, pois nela o agir político é a realização da substância ética numa obra comum, mas num sentido preciso de que cada cidadão desempenha uma função específica ao modo de um artesão¹⁹².

¹⁹¹ TUCÍDIDES, *História da Guerra do Peloponeso*, p. 202-203.

¹⁹² TAMINIAUX, Op. Cit., p. 99.

No entanto, é verdade que há ainda a outra potência da substância ética da *pólis*, e é, como vimos, o confronto com ela que dará material para as Tragédias gregas, segundo Hegel: a lei divina, própria da família. É verdade que, em princípio, a substância ética contém em si ambos os princípios harmonicamente, e é o modo de configuração da consciência grega aquilo que, em realidade, promoverá a sua cisão na efetividade. Mais exatamente, é no agir que cada potência se contrapõe uma à outra, pois o agente não tem a capacidade (ou, digamos, o modo de consciência) de contemplar a ambos: ou age segundo a lei humana, ou segundo a lei divina. Assim, na ação uma lei é respeitada na medida mesma em que desrespeita a outra, não havendo possibilidade prévia de se evitar tal estado de coisas, pois é a própria configuração do mundo grego que determina essa parcialidade, fato que complica qualquer tipo de cálculo de culpabilidade subjetiva. É dizer: eles *precisam* agir desse modo.

Este aspecto é discutido por Hegel no tópico “A ação ética. O saber humano e o Divino, a culpa e o destino”. O espírito é uno, nele a substância ética, mesmo dividida em duas potências, é harmônica. No entanto, em seu movimento de realização efetiva [na história] ele assume figurações distintas, nas quais a harmonia da substância ética se desfaz e, ao mesmo tempo, reclama um novo equilíbrio numa nova figura. Neste cenário, a ação representa a efetividade de uma consciência e a realização do espírito, parte da configuração de um mundo. No caso grego, a ação só pode realizar parcialmente a substância ética do espírito, pois adere unilateralmente a uma das potências éticas, realizando a outra apenas por negação. Em nosso entender, Hegel parece ter em vista que o mundo grego pode manter-se uno mesmo nesta unilateralidade, pois ela continha em si ainda a possibilidade de realização indireta do outro princípio. Isso fica demonstrado pelas descrições da subsistência da comunidade (fundada na lei humana) e a família (fundada na lei divina) uma na outra, ainda que o agir específico em cada âmbito negue o outro, de modo que a eticidade permanece inteira. No entanto, haveria momentos especialmente críticos em que esta inteireza é desafiada, em que o agir causa a disjunção da eticidade e, portanto, do mundo grego. Por tal razão, “o ato é o *Si* efetivo. O ato perturba a calma organização do mundo ético, e seu tranquilo movimento¹⁹³”.

¹⁹³ HEGEL, Op. Cit., p. 320.

Um fator importante é o jogo entre saber e não-saber subjacente ao agir. É isto que explica, para Hegel, o caráter não culpável dos agentes (no sentido de uma vontade livre), pois sua consciência está predeterminada, sem escolha, a aderir a um dos lados. A sua decisão é regida pela *immediatez* {*Unmittelbarkeit*}, pois a sua adesão a uma das leis se dá por natureza, uma vez que à mulher está reservado o espaço familiar, e ao homem maior de dezoito anos, o da política. Por isso, diz-se que é um modo de consciência substancial¹⁹⁴. Em nosso entender, ainda que se possa imaginar que dentro de cada âmbito natural de legalidade haja uma liberdade nas deliberações e escolhas, no essencial a consciência destes indivíduos está assignada necessariamente a uma das leis, e só é livre no interior de uma delas. É nesse sentido que Hegel defende que em cada ação há um saber e um não-saber que diz respeito a cada lado: 1) no da família, o saber da lei divina e o não-saber (ou olvido) da humana; 2) no comunitário, a saber da lei humana e o não-saber da divina. Pois,

O fundamento – do qual e sobre o qual esse movimento procede – é o reino da eticidade; mas a *atividade* desse movimento é a consciência-de-si {*Selbstbewusstsein*}. Como consciência *ética*, ela é a *pura orientação simples* para a essencialidade ética, ou seja, *dever* {*Pflicht*}¹⁹⁵. [...]

Ora, como de uma parte a eticidade consiste nessa *decisão* {decidibilidade, *Entschiedenheit*} *imediata*, e assim para a consciência, só *uma* lei é a essência; e como de outra parte as potências éticas são efetivas no *Si* da consciência, [por isso] recebem elas a significação de *excluírem* e de *se oporem*: na consciência-de-si elas são *para-si*, assim como no *reino* da eticidade são apenas *em-si*.

A consciência ética, porque está *decidida* por uma [só] dessas potências, é essencialmente *caráter*. Não é [válida] para a consciência a igual *essencialidade* de ambas: a oposição se manifesta, por isso, como uma colisão *infeliz* do dever somente como a *efetividade* carente-de-direito. [...] a consciência que pertence à lei divina enxerga, do outro lado, a *violência* humana contingente. Mas a consciência, que pertence à lei humana, vê no lado oposto a obstinação e a *desobediência* do ser-para-si interior¹⁹⁶.

Contudo, o confronto não permanece legado à própria sorte e irredutibilidade essencial de ambas as partes, pois no momento crítico cada parte deve necessariamente reconhecer, pela negatividade absoluta, a sua *culpa* diante da outra potência e acolher seu destino. A negatividade é, portanto, expiação e, no limite, a própria morte.

¹⁹⁴ Cf. *Ibidem*, p. 321; HOULGATE, Op. Cit., p. 148.

¹⁹⁵ HEGEL, Op. Cit., p. 320.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 321.

De modo geral, é isto que se encontra figurado nas obras trágicas, dentre as quais a *Eumênides* de Ésquilo e a *Antígona* de Sófocles se destacam¹⁹⁷. Para Hegel, a primeira apresenta o confronto divino entre as potências ctônicas (guardiãs da justiça de sangue, a vingança privada), representadas pelas Erínias, e as potências Olímpicas, representadas por Apolo (guardião da justiça universal e da luz), as quais encontram reconciliação ao final. Mas de fato a mais paradigmática para ilustrar o jogo final da eticidade é *Antígona*. Nesse sentido, se as *Eumênides* apresentam a forja do acordo original entre as duas potências, a *Antígona* consuma o acordo ao reeditar a luta, mas agora de modo que isto simboliza o princípio da derrocada do espírito grego, ou sua verdadeira Tragédia. Esta é a deixa para avançarmos para o segundo momento.

Na *Fenomenologia*, a religião é uma forma do espírito em que a consciência, como espírito, relaciona-se com o absoluto na forma do divino¹⁹⁸. Ela mesma não é absoluta, mas compreende que dele participa de diferentes modos, os quais correspondem às formas que o absoluto assume nas diferentes religiões. O caminho parte de uma relação puramente exterior na religião natural, até à máxima interioridade na religião manifesta. No caso grego, a religião se configura em cumplicidade com as formas das artes, as quais também são organizadas numa progressão de menor a maior consciência do divino em si: obra de arte abstrata (escultura), obra de arte viva (os ritos dos mistérios) e, finalmente, a obra de arte espiritual, a qual possui, ainda, dois estágios: a Epopeia e a Tragédia. Por isso, ela é denominada de religião da arte, um estágio mediano entre aqueles dois extremos da natural e da manifesta.

A Tragédia é ao mesmo tempo a mais objetiva e a mais conceitual, porque eminentemente linguística, das artes espirituais. De fato, “[n]o drama trágico – que apresenta os conflitos que emergem na vida ética imediata (§736/480) – a unidade entre o divino e o humano é aprofundada¹⁹⁹”. Como obras de linguagem, os dramas apresentam a palavra divina como palavra humana diretamente, bem como, na ação dramática, reforçam a efetividade desta relação, na medida em que “[n]o drama trágico estes heróis são agora não meramente imaginados, mas são falantes e

¹⁹⁷ Ainda que se reconheça que Hegel se reporte, sem mencionar explicitamente, a *Édipo Rei* e a *Sete contra Tebas* neste tópico.

¹⁹⁸ HOULGATE, Op. Cit., p. 173.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 180. Trecho original: “In tragic drama – which presents the conflicts that arise in immediate ethical life (§736/480) – the unity between the divine and the human is deepened.”

agentes reais no palco. A eles é dada existência real pelos atores – ‘seres humanos reais, que personificam os heróis’ (§733/479).²⁰⁰”. Ou seja, neles o humano e o divino estão enfim numa proximidade essencial superior às outras formas de arte. Além disso, *por meio da obra de arte* o caráter de obra da vida ética é duplicado, o que na verdade é, traduzindo na linguagem hegeliana, a perfeita elevação à consciência-de-si da vida ética²⁰¹. Ou seja, no drama, o por-em-obra {*mise en oeuvre* de Taminiaux} da vida ética é posto em [uma] obra, apresentando-se diante de si mesmo²⁰². Nesse sentido, é como se o trabalho poético produzisse um efeito especular (reflexão) da vida ética que torna possível a ela mesma se contemplar: o espírito torna-se espetáculo para si próprio.

Na *Antígona* a vida ética grega chega à sua derradeira batalha por meio do mútuo protesto de Antígona e Creonte por justiça – ela, ligada à lei divina, para realizar o funeral de seu irmão Polínice; o segundo, defensor da lei humana da *pólis* tebana, para negar as honras funerárias a este irmão (considerado traidor de Tebas por ter arquitetado a guerra contra ela em favor de Argos) e também punir Antígona com a morte. Se em *Édipo Rei*, por um lado, a potência da lei universal (humana) aparece por meio do oráculo de Delfos – prontamente acolhido por Édipo –, por outro a potência ctônica não encontra representação num herói específico, mostrando-se sim na pura negatividade do destino de Édipo na vingança de sangue. Nesse caso, apenas uma lei foi efetivamente ferida e reclama sua retribuição expiatória. Por sua vez, *Antígona* contém um representante para cada lei, e cada um é punido por sua ofensa ao outro lado. O que se testemunha aí é a derrocada da unilateralidade das duas consciências, cada uma ligada estritamente a uma das potências, o que significa a dissolução do vínculo substancial-natural que os governa no agir. Por isso, como o mundo grego era sustentado, na efetividade, por essa separação substancial, com a expiação de seus heróis representantes de cada potência, mostrando a sua parcialidade, é este próprio mundo que é destruído em seu fundamento, preparando o surgimento de uma outra figura do espírito. As

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 181. Trecho original: “In tragic drama these heroes are now not merely imagined, but are actual speakers and agents on stage. They are given actual existence by actors – ‘actual human beings, who impersonate the heroes’ (§733/479).”

²⁰¹ TAMINIAUX, Op. Cit., p. 107.

²⁰² HEGEL, Op. Cit., p. 495.

Erínias e Apolo são reunificados na simplicidade de Zeus. Assim, caem as máscaras dos heróis e resta apenas o riso da comédia²⁰³.

É um riso que contém em si o reverso necessário de uma melancolia pela perda, numa espécie de luto da consciência pelo seu mundo. Esta é a consciência infeliz. Nesse sentido, Hegel elabora uma de suas famosas imagens na *Fenomenologia* para ilustrar esse processo de esvanecimento de uma figura do espírito, de um mundo, no caso o grego:

Assim, no Estado de Direito, o mundo ético e sua religião soçobram na consciência cômica; e a consciência infeliz é o saber dessa perda *total*. Para ela, está perdida tanto a autovalorização de sua personalidade imediata quanto de sua personalidade mediatizada, da personalidade *pensada*. Emudeceu tanto a confiança nas leis eternas dos deuses, como nos oráculos que tratavam de conhecer o particular. As estátuas são agora cadáveres cuja alma vivificante escapou, como os hinos são palavras cuja fé escapou; as mesas dos deuses ficaram sem comida e bebida espirituais, e de seus jogos e festas já não retorna à consciência sua unidade jubilosa com a essência. Falta à obra das musas a força do espírito, [esse espírito] para o qual, do esmagamento dos deuses e dos homens, surgirá a certeza de si mesmo. São agora o que são para nós: belos frutos caídos da árvore, que um destino amigo nos estende, como uma donzela que oferece frutos. Não há vida efetiva de seu ser-aí, nem a árvore que os carregou, nem a terra e os elementos que constituíam sua substância, nem o clima que constituía sua determinidade, nem a alternância das estações que presidiam o processo de seu vir-a-ser²⁰⁴.

Sem indicações factuais mais precisas dadas por Hegel, podemos, mesmo assim, projetar que essa concepção tenta espelhar dois desenvolvimentos próprios do teatro grego intimamente conectados à história da Tragédia. Com efeito, cada trilogia trágica era sucedida por um drama satírico (formando, portanto, uma tetralogia), o qual prefiguraria no íntimo da composição tragediográfica, segundo este esquema hegeliano, o apogeu e declínio trágicos da vida ética grega figurada na Tragédia, e sua superação pelo riso cômico. Além disso, seguindo o testemunho de Aristóteles²⁰⁵, tanto a Tragédia, como a Comédia advieram de formas “satíricas”, respectivamente, dos ditirambos e dos cantos fálicos. Nesse sentido, propõe Gall que

²⁰³ Cf. *Ibidem*, p. 499-500.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 505. Num sentido semelhante, Marx afirma: “A história é sólida e passa por muitas fases ao conduzir uma forma antiga ao sepulcro. A última fase de uma forma histórico-mundial é sua comédia. Os deuses da Grécia, já mortalmente feridos na Tragédia Prometeu acorrentado, de Ésquilo, tiveram de morrer uma vez mais, comicamente, nos diálogos de Luciano. Por que a história assume tal curso? A fim de que a humanidade se separe alegremente do seu passado.” (*Crítica à Filosofia do Direito de Hegel*, p. 148-149)

²⁰⁵ Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, p. 61-63 [1499a19-28]. Trad. Paulo Pinheiro.

talvez possamos aventar a hipótese de que tanto a Tragédia quanto a comédia surgiram de alguma espécie de drama satírico [...] [e que] [...] é possível que tenha sido o drama satírico a primeira manifestação artística a reunir em si esses dois elementos, sendo, por conseguinte, a primeira forma de drama²⁰⁶.

Como atesta Donougho, pouco se investiu até agora na compreensão hegeliana da comédia e o lugar fundamental que ocupa neste sistema de pensamento. Contudo, é sabido o seu gosto por Aristófanes em maior conta do que a Comédia Nova (chama romântica), pois ele é, no interior da pólis ateniense, um defensor angustiado e proclamador do seu declínio compartilhado com a Tragédia²⁰⁷. No entanto, a consumação do abandono jovial do espírito grego parece se dar, em verdade, pela via da Comédia Nova, produto oriundo já das mãos de um dos principais tragediógrafos atenienses, Eurípides, a quem Aristófanes faz aparecer em *As Rãs* como um corrompedor do drama trágico²⁰⁸. No limite, esta peça aristofânica apresenta simbolicamente a morte da Tragédia, e com ela do espírito grego. Em boa medida, Aristófanes representa a ambiguidade da consciência infeliz: o riso melancólico diante do ocaso de um mundo²⁰⁹.

O derradeiro passo para nós é verificar em geral qual estado estas reflexões de Hegel sobre a arte dramática desses escritos primevos e da *Fenomenologia* alcançam nos *Cursos de Estética*. Como temos ciência que uma tal tarefa reclamaria certamente um montante de tinta muito maior e pouco adequado para nossas pretensões, iremos realmente nos ater apenas a alguns pontos que são levantados por Machado e que contemplam em boa medida em recorte que fizemos até aqui. Os *Cursos* são um verdadeiro monumento, um templo em forma escrita, mas erguido por várias mãos. De sorte que por sua própria concepção já são um desafio titânico.

Com efeito, há precisamente dois aspectos que nos interessam mais: 1) o lugar da arte no edifício sistemático de Hegel; 2) no interior dela, o status e a função reservados à Tragédia. Neste cenário, Aristóteles se torna uma figura central, pois Hegel se posiciona na tradição alemã de reinterpretação da *Poética* do Estagirita, mas agora de um ponto de vista eminentemente especulativo, assim como Schelling. No entanto, ao contrário deste, a Filosofia tem prevalência sobre a Arte,

²⁰⁶ GALL, Op. Cit., p. 177-178.

²⁰⁷ Cf. DONOUGHO, *Hegel's Comedy*, p. 201.

²⁰⁸ Cf. ARISTOPHANES, *Frogs*, p. 207ss [830ss], para cena da alteração entre Ésquilo e Eurípides, mediada por Dioniso.

²⁰⁹ Cf. SNELL, *Aristófanes e a Estética*, p. 117-118.

e é na verdade seu rigor conceitual o que possibilita uma verdadeira apreensão do conteúdo da Arte.

É por isso que a Estética deve ser, antes de tudo, Ciência ou Filosofia da Arte, e, diferentemente de Kant, o Belo na Arte, porque mais espiritual, é superior ao Belo na Natureza²¹⁰. Ser mais espiritual significa, para a Arte, que ela é uma forma de elaboração do Espírito, no seu caso pela via da sensibilidade. “É neste sentido que o sensível é *espiritualizado* na arte, uma vez que *o espiritual* nela surge como sensibilizado²¹¹”. Nesse contexto, a noção de “figura” {*Gestalt*} ganha relevo porque ela significa a representação sensível da Ideia, realizada pela Arte por meio da intuição sensível do Absoluto. Assim, a História da Arte é simplesmente a das formas pelas quais o Espírito alcançou a figuração, ou também, como ele foi intuído e elaborado em uma obra concreta. No entanto, ela mesma só pode ser um estágio no movimento de retorno a si do Espírito, e, por isso, deve ser superada pela Religião (o sentimento do Absoluto) e a Filosofia (pensamento racional/conceitual por meio do qual o Absoluto pensa a si mesmo). Outra maneira de falar é que a Arte é o reconhecimento do Espírito na objetividade/materialidade imediata (sensibilidade); a Religião é o reconhecimento do Espírito na subjetividade/interioridade imediata (sentimento); e a Filosofia é o reconhecimento do Espírito por si mesmo (razão). Por isso, “[a] dissolução (*Auflösung*), a morte, o fim da arte, está inscrito no próprio conceito de arte²¹²”. Isto é verdade tanto para a Arte em seu todo, como para suas formas particulares; cada uma deve alcançar sua dissolução numa forma posterior de figuração, até ser alcançada aquela derradeira, que testemunha a dissolução total da arte.

Isto não significa que as obras de Arte retem ausentes de qualquer “utilidade”. Na verdade, é no seu caráter de passado que elas detêm sua maior força, uma vez que agora são puramente objeto da Filosofia. Ou seja, é o pensamento absoluto que extrai delas sua significação espiritual porque ele mesmo é plenamente Espírito. Ao contrário do tom da última passagem citada da *Fenomenologia*, a perda do mundo é algo positivo para Arte, pois, com isso, a Filosofia será capaz de

²¹⁰ Cf. HEGEL, *Cursos de Estética I*, p. 27. Já na abertura da introdução ele diz: “O nome *estética* decerto não é propriamente de todo adequado para este objeto, pois ‘estética’ designa mais precisamente a ciência do sentido, da *sensação* [*Empfinden*]. [...] A autêntica expressão para nossa ciência é, porém, ‘Filosofia da arte’ e, mais precisamente, ‘Filosofia da bela arte’.

²¹¹ *Ibidem*, p. 60.

²¹² MACHADO, Op. Cit., p. 115.

perfazer a história do espírito também na arte, descrevendo e analisando cada modo de figuração. Assim sendo,

Há semelhança de Hegel com Schelling a respeito da arte como revelação ontológica, como tendo uma função especulativa, mas há diferença ou oposição entre eles quando se trata de considerar a relação hierárquica entre arte e Filosofia. Se Schelling, como vimos, postula a superioridade da arte em relação à Filosofia, para Hegel a superioridade é da Filosofia. Pois, mesmo se a arte tem uma função especulativa, ela é inferior à Filosofia, no sentido em que lhe é anterior: é coisa do passado no processo de autodesenvolvimento, auto-apresentação ou auto-realização do espírito. [...] Hegel elabora uma teoria especulativa histórico-sistemática das artes em que a arte também é pensada como manifestação do espírito. Mas, visto que a arte encarna a idéia de forma sensível, particular, isto é, de modo que o conteúdo da arte é a idéia, o conceito, o absoluto, mas não como universalidade, [...] ela está subordinada à Filosofia no processo dialético de constituição histórica do espírito absoluto²¹³.

A arte nasce como a reconciliação, por assim dizer, do sensível com o espiritual, mas a sua história testemunha necessariamente, para Hegel, o progressivo afastamento dela da sensibilidade até a máxima espiritualização. Na arquitetura, por exemplo, o elemento sensível ainda tem prevalência sobre o espiritual, pois este não alcança ainda uma figuração apropriada a si²¹⁴; na escultura, por sua vez, há um equilíbrio entre matéria e ideia, pois aquela toma a forma da humanidade, expressa uma afirmação da interioridade por meio da exterioridade morfológica do ser humano, de seu aspecto²¹⁵; por sua vez, na poesia o vínculo material é praticamente inexistente, pois ela é linguagem, e, enquanto tal, está a um passo do conceito: a poesia é uma forma de pensamento²¹⁶:

A arte poética é a arte universal do espírito tornado livre em si mesmo e que não está preso ao material exterior e sensível para a sua realização, que se anuncia apenas no espaço e no tempo interiores das representações e sentimentos. Mas, exatamente neste estágio supremo, a arte também ultrapassa a si mesma, na medida em que

²¹³ *Ibidem*, p. 116.

²¹⁴ Cf. *Ibidem*, p. 121.

²¹⁵ Cf. *Ibidem*, p. 122.

²¹⁶ Cf. *Ibidem*, p. 123-124. Assim ele diz que “a poesia liberta-se o mais possível da dependência do sensível, da particularidade sensível, **da espacialidade**” (p. 124, grifos nossos). Quanto à articulação fonética da linguagem, diz Hegel que “... o som, o último material exterior da poesia, não é nela mais a própria sensação [*Empfindung*] que ressoa, mas um *signo* [*Zeichen*] por si sem significação e, na verdade, um signo da representação tornada concreta em si mesma, e não apenas da sensação [*Empfindung*] indefinida e de suas nuances e gradações. Por meio disso, o *som* torna-se *palavra* enquanto fonema em si mesmo articulado, cujo sentido é designar representações e pensamentos, na medida em que o ponto em si mesmo negativo, para o qual a música se dirigia, agora se apresenta como o ponto completamente concreto, como ponto do espírito, como indivíduo autoconsciente que a partir de si mesmo uno o espaço infinito da representação ao tempo do som” (Op. Cit., p. 101)

abandona o elemento da sensibilização reconciliada do espírito, **e da poesia da representação passa para a prosa do pensamento**²¹⁷.

Se a poesia é a forma máxima de arte, há, em seu interior, ainda aquela outra específica que é sua plena consumação: a *poesia dramática*²¹⁸. Nesse momento, Hegel seguirá muito de perto as discussões aristotélicas da *Poética*, determinantes em sua Época na Alemanha. Assim, temas como a unidade do tempo, de lugar e da ação (especialmente este), a relação com o público, a forma de execução, enfim, uma ampla discussão sobre o modo de composição, execução e sentido da poesia dramática está presente. Inclui, portanto, uma poetologia propriamente dita²¹⁹. Contudo, tudo isto diz respeito à poesia dramática em geral, enquanto que “é apenas quando estuda isoladamente a Tragédia que o trágico aparece, na reflexão empreendida pela *Estética*, como seu conteúdo²²⁰”. Ainda assim, como nos adverte Machado em seguida, a própria poetologia já contém em si um princípio especulativo que a rege como um todo, qual seja, o *conflito*, o qual implica a cisão de uma harmonia por conta de ações contrárias em suas origens e finalidades, mas que reclama também no novo acordo (reconciliação) ao final. É a colisão, justificada previamente por uma concepção especulativa (o movimento dialético), que *amarra* a trama dos fatos, tudo convergindo para ela, e dela procedendo como desenlace²²¹, o que antecipa a concepção do Trágico da análise específica da Tragédia.

Ao refletir, portanto, sobre o princípio da Tragédia {*Tragödie*}, ou, em termos mais metafísicos, sobre sua essência, Hegel o nomeia de o Trágico {*Tragische*}, o qual teve sua forma originária na Grécia. Ou seja, até este momento Hegel havia considerado a poesia dramática em geral e sob um olhar mais poetológico, ainda que ele seja governado desde o início por uma inclinação especulativa, pois o que estava em questão era como compor um drama, quais a suas partes, a sua estrutura necessária. No entanto, estas diretivas teatrais ganharão real determinação apenas

²¹⁷ *Ibidem*, p. 102, grifos nossos.

²¹⁸ Assim ele diz de pronto: “O drama, porque se desenvolve tanto segundo o seu conteúdo quanto segundo a sua Forma até a totalidade mais perfeita, deve ser considerado como o supremo estágio da poesia e da arte em geral...”, pois “... a poesia dramática é, por seu lado, a que reúne em si mesma a objetividade da epopeia com o princípio subjetivo da lírica, na medida em que expõe [*darstellt*] em presença imediata uma ação em si mesma acabada como ação decisiva, efetiva, igualmente decorrente do interior do caráter que realiza, bem como em seu resultado da natureza substancial dos fins, dos indivíduos e das colisões” (HEGEL, *Cursos de Estética IV*, p. 200).

²¹⁹ Cf. MACHADO, Op. Cit., p. 127.

²²⁰ *Idem*.

²²¹ Cf. HEGEL, Op. Cit., p. 204 e 208.

no momento em que Hegel se debruça sobre suas espécies, ocasião em que as bases metafísicas são propriamente explicitadas. Ou seja, é reclamado um olhar retrospectivo sobre os princípios poetológicos a partir dos princípios metafísicos. O exemplo mais forte disto é o da *unidade e progressão da ação*, que já apareceu como elemento dramático por excelência na formulação conflito-resolução (ou cisão-reconciliação), mas que agora, na reflexão específica da Tragédia, alcançará sua plena caracterização como *conflito* ou, melhor, *dialética da eticidade*.

Isto nos remete imediatamente ao que vimos tanto no escrito sobre Direito Natural, quanto, mais claramente, na *Fenomenologia*²²². Com efeito, desta última, apesar de não tematizar explicitamente a Tragédia e o Trágico, advém o movimento da dialética da eticidade presente nos *Cursos de Estética*. Num certo sentido, aquilo que foi pensado implicitamente na *Fenomenologia*, explicita-se de maneira mais vivaz nos *Cursos*. Numa simples busca dos usos do termo “*tragische(n)*” naquela²²³, vê-se que ele aparece apenas enquanto adjetivo e não substantivado como nestes últimos. De fato, nas preleções sobre estética Hegel faz um uso muito mais direto e substancial, afirmando que

O trágico originário {*das Ursprünglich Tragische*} consiste no fato de que no interior de tal colisão ambos os lados da oposição, tomados por si mesmos, possuem *legitimidade* {*Berechtigung*}, ao passo que, por outro lado, eles são capazes de impor o Conteúdo verdadeiro positivo de sua finalidade e caráter apenas como negação e *violação* {*Verletzung*} da outra potência igualmente legitimada e, por isso, em sua eticidade e por meio da mesma, caem igualmente em *culpa* {*in Schuld geraten*}²²⁴.

Um pouco antes Hegel nomeia as potências colidentes semelhantemente à *Fenomenologia*: a família e o Estado (ou a comunidade). E também do mesmo modo justifica esta contradição por uma unilateralidade necessariamente assumida pelos indivíduos na ação. A substância ética é, ainda que diferenciada em si em potências, unida e harmônica, mas, no momento em que se realiza na efetividade do mundo por meio da ação, ela se particulariza e é assumida resolutamente no caráter de cada herói. Por essa razão, inclusive, o grego agente é comparado a uma

²²² Cf. SZONDI, Op. Cit., p. 42-43.

²²³ As aparições no original: „Diese Rede ist die Verrücktheit des Musikers, der »**dreißig Arien**, italienische, französische, **tragische** {... trinta árias – italianas, francesas, trágicas, cômicas...}, komische, von aller Art Charakter, häufte und vermischte...“ (HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, p. 387; na trad. Brasileira: p. 360); „Jenes „hingegen ist umgekehrt das **tragische Schicksal** {o destino trágico} der an und für sich sein sollenden Gewißheit seiner selbst.“ (p. 547; na trad. Brasileira: p. 504); „...er ist der Geist des **tragischen Schicksals** {do destino trágico}...“ (p. 548; na trad. Brasileira: p. 505-506).

²²⁴ HEGEL, *Cursos de Estética IV*, p. 237.

espécie de escultura, pois ele manifesta em si o divino numa expressividade e constância maciças. Nesse sentido, eles são eminentemente *éticos*, porque o princípio de seu agir está ligado intimamente ao seu *éthos*, que *é*, por sua vez, animado por uma das potências éticas tomadas sob o ponto de vista substancial – e não subjetivo, como na comédia.

Por isso, podemos dizer, de modo geral, que o tema propriamente dito da Tragédia originária é o divino; [...] Nesta Forma {*Form*}, a substância espiritual do querer e do realizar é o *ético* {*Sittliche*}. Pois o ético, caso o apreendamos em sua consistência imediata e não apenas do ponto de vista da reflexão subjetiva como o formalmente moral, é o divino em sua realidade *mundana*, o substancial, cujos lados, tanto particulares quanto essenciais, fornecem o conteúdo motor da ação verdadeiramente humana e no agir mesmo explicitam sua essência e a tornam efetiva²²⁵.

Em seu “estado” não mundano, o divino está em repouso, como na imagem dos deuses no Olimpo banquetando em comum. Porém, no momento em que se dirigem para a mundanidade, estas potências divinas são particularizadas num *éthos* e impelem as personagens para o agir como um *páthos*. Os heróis estão, por assim dizer, *endeusados*, o que também significa uma espécie de patologia ou loucura originária (um ἐνθουσιασμός, *enthousiasmós*), que o joga, por necessidade, a cumprir seu fim divino particular, mas encontra resistência por outros em igual estado. Neste jogo divino, cada lado tem sua pretensão legítima (não existe uma divindade *errada*), mas, por outro lado, a sua unilateralidade individual o faz *culpado* diante da outra. No entanto, a Tragédia não se encerra propriamente aí, pois seu efeito trágico é a reconciliação que impõe a dissolução das particularidades. É pura e simples dialética: a substância ética cinde-se em particularidades, as quais entram em contradição para então encontrarem sua resolução com a perda de um excesso (“com o declínio da individualidade {*mit dem Untergange der... Individualität*}²²⁶”) e a manutenção do essencial numa outra forma de identidade. A substância ética deve, pois, estranhar-se para re-conhecer-se com renovada segurança.

Por sinal, este processo desperta um “sentimento de reconciliação {*das Gefühl der Versöhnung*}²²⁷”, o qual é a tradução hegeliana da catarse aristotélica²²⁸,

²²⁵ *Ibidem*, p. 236.

²²⁶ *Ibidem*, p. 237.

²²⁷ *Ibidem*, p. 239.

²²⁸ Cf. *Ibidem*, p. 238.

e que reforça sua interpretação ontológica da Tragédia²²⁹. Afinal, Hegel faz muita questão de separar o temor {*Fucht*} e a compaixão {*Mitleid*} “baixos”, os quais reagem aos meros infortúnios e sofrimentos contingentes, daqueles “superiores”, pois “[o] homem pode, por um lado, se atemorizar diante da potência do exterior e do finito, por outro lado, porém, diante da violência do que é em si e para si²³⁰”. A verdadeira catarse diz respeito aos sentimentos diante do infinito e eterno. Com efeito, o destino do herói deve ser, para Hegel, oriundo de seu próprio caráter preenchido pelo divino que o leva, necessariamente, a colidir com outro aspecto do divino manifesto numa ação ética contrária²³¹. Numa comparação, diríamos que o tipo menor de temor-compaixão é uma espécie de sublime da grandeza das forças objetivas, enquanto que o superior é um *sublime ético*²³², que, quando purificado pela “solução trágica” {*tragische Lösung*}²³³, dispõe cada um, “por meio da visão da eterna justiça²³⁴”, para reconciliação: a elevação do Absoluto diante da unilateralidade das paixões particulares.

Isto em vista, “por trás da aparente indeterminação da definição tardia [a dos *Cursos de Estética*], ainda se encontra a mesma forma do trágico que Hegel analisou na *Fenomenologia do espírito*²³⁵”. É por tal motivo que encontramos novamente a *Antígona* como modelo de Tragédia, pois ela conseguiu apresentar com perfeição o conflito ético por excelência entre lei divina subterrânea (ou do amor) e a lei do Estado (ou cidade). É verdade que outros tipos de colisão são descritos por Hegel quando analisa as obras trágicas concretas²³⁶, e, realmente, elas não se encaixam necessariamente no esquema formal perfeito da *Antígona*, o que faz Szondi especular que “Hegel só admite a contragosto esse alcance formal de sua concepção e que, no fundo, gostaria de se limitar a uma única forma de colisão trágica²³⁷”. Apesar de pontos em comum, se avaliarmos um pouco mais de perto a

²²⁹ Cf. TAMINIAUX, Op. Cit., p. 257.

²³⁰ HEGEL, Op. Cit., p. 238.

²³¹ Ressoando a expressão de Schelling, diz Machado: “O herói trágico é inocente culpado, no sentido de que se, por um lado, é alguém que nem escolhe nem delibera, por outro sua parcialidade pode leva-lo a atos culpáveis e sangrentos, dos quais ele assume a responsabilidade, provocando admiração” (Op. Cit., p. 131)

²³² Hegel não se expressa nestes termos, mas achamos apropriado fazer essa aproximação ilustrativa.

²³³ *Ibidem*, p. 237.

²³⁴ *Ibidem*, p. 239.

²³⁵ SZONDI, Op. Cit., p. 43.

²³⁶ Resumidas por Machado, temos: conflito-reconciliação objetiva (com ou sem supressão das personagens, respectivamente, *Antígona* e *Eumênides*) e subjetiva (*Édipo em Colono*). Cf. MACHADO, Op. Cit., p. 133-134.

²³⁷ *Ibidem*, p. 42.

Fenomenologia e os *Cursos*, concluiremos que há uma diferença sutil, mas determinante em ambas interpretações da *Antígona* e que diz respeito ao sentido do desenlace. Na primeira, ela significa uma reconciliação não totalmente positiva, pelo menos do ponto de vista da vida ética grega, pois que esta, como vimos, mostra-se como apenas um momento que precisa ser ultrapassado. Ou seja, o sacrifício de Antígona e Creonte é também o ocaso de um mundo. Na segunda, por sua vez, este aspecto não aparece propriamente – talvez por uma questão de perspectiva diferente que as lições tinham, quem sabe –, e a reconciliação emerge como plenamente positiva.

3.4. Um sonho terrível

Nesse cenário alemão, Friedrich Hölderlin foi uma figura controversa e errática, mas, inegavelmente, genial e visionária. Nietzsche já o tinha em grande apreço, mas foi apenas em meados do séc. XX que sua obra ganhou ampla notoriedade, e desde então abundam interpretações no mundo inteiro. No entanto, o caráter próprio a ele e a sua obra, a qual é muitas vezes fragmentária, hermética e abrupta, torna-se sempre um desafio para o olhar sistemático, que anseia encontrar e elaborar uma feição mais legível de seu pensamento. Tentaremos não cair nesta tentação, e na verdade, ao contrário, assumir o não-sistemático como um sentido determinante de seu pensamento, principalmente no que diz respeito às suas reflexões sobre a Tragédia e o Trágico, tanto teoricamente quanto praticamente. Porque para Hölderlin, de modo semelhante e mais radical que Schiller, tratava-se sempre de uma questão de concepção ou realização *artística*, quer dizer, tanto pensar sobre o fazer poético para, de fato, poetizar, como também fazer poesia para poder pensar.

Especificamente ao nosso tema, Hölderlin se mostra numa proximidade ao mesmo tempo criativa e destruidora ao Idealismo Absoluto. Amigo de Schelling e Hegel em Tübingen, com eles manteve uma partilha intelectual intensa que se reflete nas obras de cada um. Quanto a ele em específico, apontaremos justamente o percurso que o leva de um estilo e sentido próximos ao Idealismo Absoluto até aquele em que este é dissolvido por um outro gesto, que nomearíamos, com simplicidade, de poético. Quanto a isso, assumimos mais ou menos o plano interpretativo proposto por Roberto Machado, quando diz que

Em *A morte de Empédocles*, peça inacabada, na qual Hölderlin trabalhou de meados de 1797 ao final de 1799, e nos textos poetológicos dessa época, seu pensamento sobre a essência do trágico está marcado pelo antagonismo, mas sobretudo pela unificação do antagonismo, da contradição²³⁸.

[...]

Mas essa não é a última palavra de Hölderlin. No momento em que fracassa o projeto de realizar, com *A morte de Empédocles*, a Tragédia moderna, e ele busca na Grécia o fundamento, ou a origem, da teatralidade, ele assume, com as “Observações sobre Édipo” e as “Observações sobre Antígona”, a posição de uma contradição ou de um antagonismo irreduzível, uma contradição que não se resolve, posição das mais originais e instigantes entre os que pensaram a questão do trágico e da Tragédia. Meu objetivo, a seguir, será investigar, pela análise dessas “Observações”, como a interpretação hölderliniana da Tragédia se desloca de uma contradição que é superada por uma harmonização — caracterizando, portanto, uma perspectiva dialética — para uma posição em que a antinomia é radicalizada sem levar a uma reconciliação²³⁹.

Uma outra maneira de formular a diferença é que, no primeiro período, Hölderlin buscava apresentar um tipo de obra que representasse a re-união com o Divino (o Absoluto), enquanto que, no segundo, ele havia concebido que o próprio de seu tempo deveria ser o de um afastamento do Divino — uma espécie de novo pudor da fé —, indo buscar em Sófocles a forma e o elemento a partir do qual isto poderia ser representado. Se isso significa um corte radical, ou uma outra fase de Hölderlin, não nos caberá aqui decidir. Contentar-nos-emos em reconhecer que há diferenças entre estes dois “grupos” de escritos. Ainda assim, há uma aura metafísico-histórica que guia ambos os projetos. Dito de outra forma, Hölderlin, representando também a tendência de sua época, busca na Tragédia (seja a antiga, seja na moderna) uma figura que apresente o destino de um tempo-mundo, ou seja, a sua contradição fundamental (segundo princípios), seu declínio e sua superação numa nova configuração.

Tomando como exemplo um texto como *O mais antigo programa de sistema do Idealismo Alemão*, encontraremos um ponto de vista segundo o qual a arte ocupa necessariamente um lugar proeminente no conjunto das figuras espirituais de um povo, principalmente quanto à formação de uma ética metafísica²⁴⁰. Por ser objeto de intensos debates filológicos até hoje, os quais não conseguem se decidir categoricamente sobre a autoria do escrito (ora Schelling para Rosenzweig, ora

²³⁸ *Ibidem*, p. 139.

²³⁹ *Ibidem*, p. 142-143.

²⁴⁰ Cf. HÖLDERLIN, *O mais antigo programa de sistema do Idealismo Alemão* In: *Fragmentos de Poética e Estética*, p. 129.

Hölderlin para Cassirer e Böhm, ora Hegel para Pöggeler...), “... o mais sensato e mais produtivo talvez seja considerá-lo fruto de um pensamento coletivo – de uma constelação de autores, para utilizar o termo de Dieter Henrich.”²⁴¹. Aqui estão realmente contidos elementos que ressoam, em várias direções, com o que vimos sumariamente sobre Schelling e Hegel. Para nós, é mais evidente a similitude com Schelling, mas, levando em consideração outros textos dessa época, como *Sobre a religião*, inclusive em relação a um certo tom e estilo preponderante, somos inclinados a querer ver Hölderlin como o espírito por trás deste texto. Contudo, a solução pela “constelação de autores” também é bastante sedutora e proveitosa, pois desse modo o documento ganha um caráter de *mediador* ou de transição comum aos três (Schelling, Hegel e Hölderlin). Ou seja, são teses e argumentos, na brevidade circunstancial do escrito, comuns a todos eles, ainda que cada um os desenvolva posteriormente à sua maneira, até mesmo abandonando a radicalidade original da concepção.

O escrito inicia com a projeção de um futuro da humanidade no qual “a metafísica coincidirá com a *Moral*”²⁴², e a ética será a descrição pura e simples de todos os postulados práticos. Mas reflexão mais consequente quanto a isso diz respeito ao estatuto de três *ideias* fundamentais sobre as quais assenta-se o sistema da liberdade. A primeira, a ideia do eu absolutamente livre, é princípio de configuração de mundo “do nada”²⁴³, e tensiona-se imediatamente com a realidade física, ou simplesmente a “natureza”, impondo a necessidade mesma da refundação de uma Física. A segunda ideia, irmanada à primeira, informa a tendência essencial da humanidade, que é a *obra humana*, e que implica uma *história da humanidade*. Enquanto livre, a humanidade dispõe da tarefa de criar a sua própria organização baseada no princípio da liberdade, configurando algo superior ao próprio Estado – ainda muito mecânico, porque não fundado sobre a liberdade, pois “... o Estado deve tratar homens livres como uma engrenagem mecânica...”²⁴⁴. Por fim, a terceira e talvez mais determinante, é a ideia de Beleza ou Belo. É aqui que o autor introduz

²⁴¹ VACCARI, *Comentário a “O mais antigo programa de sistema...”* In: HÖLDERLIN, *Fragmentos de Poética e Estética*, p. 128. Seja como for, Vaccari o inclui entre os textos na coletânea de traduções suas de Hölderlin.

²⁴² HÖLDERLIN, Op. Cit., p. 129.

²⁴³ Cf. *Idem*.

²⁴⁴ Cf. *Idem*.

a dimensão estética de todo pensar e fazer originais, pois ela promove a harmonização instantânea entre princípios:

... a ideia, que a tudo une, a ideia de *beleza*, a palavra tomada no sentido platônico mais elevado. Estou agora convencido de que o ato supremo da razão, no qual ela compreende todas as ideias, é um ato estético e que *apenas na beleza, verdade e bem* se irmanam. O filósofo deve possuir tanta força estética como o poeta. [...] A poesia recebe com isso uma dignidade mais elevada, tornando-se, no fim, o que era no início – *mestra da humanidade*; pois não existe mais nenhuma Filosofia, nenhuma história e somente a arte poética sobreviverá a todas as outras ciências e artes.²⁴⁵

Ainda que situado numa época mais ou menos de juventude de Hegel, é estranho imaginá-lo a subscrever uma tal sentença; Schelling estaria muito mais inclinado a isto, como vimos no *Sistema do Idealismo Transcendental*; quanto a Hölderlin, nada seria mais próprio ao seu espírito. Um aspecto comum a ambos, e presente na passagem, é a deste ato intuitivo *estético* (que não é assim designado no trecho) que permite um salto para uma unidade (da verdade e do bem), fazendo lembrar a própria formulação kantiana acerca da função mediadora do juízo (entre entendimento e razão prática)²⁴⁶. Seja como for²⁴⁷, há antes de mais uma irônica inversão do platonismo nesta passagem, pois a Poesia é a mestra da Filosofia neste tempo vindouro do império metafísico da moral, ou seja, da liberdade. Além disso, seus efeitos são verdadeiramente religiosos, no sentido de que a Poesia é capaz de promover a nova e derradeira *religio*²⁴⁸. A época permite várias especulações de cunho historiográfico, principalmente na ainda não realizada unificação (política e, principalmente, espiritual) da Alemanha. Contudo, talvez mais essencialmente do que isso, repercute a crise e a dissolução de vários sistemas de crença pelo pensamento moderno, principalmente pelo Iluminismo, a ascensão das ciências físico-matemáticas e a ascensão e estabelecimento do Estado Burguês, bem como do indivíduo como elemento básico da vida sociopolítica.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 130.

²⁴⁶ Como diz Engler, “[p]ara ele a única maneira de atingir o do Uno-Todo não é por via a intuição intelectual, cuja natureza ele considera assintótica, mas por meio daquela Beleza suprema que leva a cabo a síntese absoluta impossível ao saber e à ação” (*Heidegger, Hölderlin e a fundação poética: superação da metafísica e platonismo*, p. 191)

²⁴⁷ Vaccari busca demonstrar a tripla coautoria do referido texto-esboço em artigo intitulado *A poesia entre o espírito e a letra: Hölderlin e o retorno do divino*, sobre o qual nos deteremos mais abaixo.

²⁴⁸ Uma sentença que ainda se mantém escandalosa reflete este outro sentido de religião de Hölderlin: “... queda de toda falsa fé, perseguição do clero, que recentemente finge razão por meio da razão. Liberdade absoluta de todos os espíritos que trazem em si o mundo intelectual e que não devem procurar nem Deus nem imortalidade fora de si.” (HÖLDERLIN, Op. Cit., p. 130)

Um mundo velho está evanescendo, mas disso provêm as próprias sementes do novo mundo. Nesse sentido, o elogio do princípio da liberdade deve, de alguma forma, levar a algo que supere o próprio Iluminismo: uma nova mitologia, a qual seria capaz de proporcionar a efetiva reconexão entre os indivíduos autônomos numa sociedade concretamente esclarecida num sentido mais orgânico²⁴⁹. Para isso a Filosofia, ou simplesmente novo pensamento, deve se servir não da razão científica calculadora, mas da *razão estética*, ou melhor, *poética*. De modo que

[s]e não tornarmos as ideias estéticas, isto é, mitológicas, elas não têm para o *povo* nenhum interesse e vice-versa, se a mitologia não se tornar racional, o filósofo deve se envergonhar dela. Assim, tanto os esclarecidos como os não esclarecidos²⁵⁰ devem finalmente se dar as mãos, a mitologia deve se tornar filosófica e o povo, racional, e a Filosofia deve se tornar mitológica, para tornar sensível o filósofo. Então **a unidade eterna reinará sobre nós**. Nunca mais o olhar de desprezo, nunca mais o cego estremecimento do povo diante dos seus sábios e pastores. Somente então nos espera a formação *igualitária* de *todas* as forças, tanto do particular como de todos os indivíduos. Nenhuma força mais será subjugada, pois domina a liberdade e a igualdade universal dos espíritos! Um espírito superior, enviado dos céus, deve instituir nova religião entre nós, ela será **a última obra grandiosa da humanidade**.²⁵¹

Salta aos olhos primeiramente essa fixação com uma unidade fundamental, derradeira, “de-cisiva” e, por que não, *Absoluta*. Nada mais característico do Idealismo de Hegel, Schelling e, durante certo período, de Hölderlin. No entanto, como enfatiza Vaccari, é da Poesia a função religiosa de refundação da humanidade, realizando uma nova educação cultural “tendo por objetivo a **liberdade individual** e a **igualdade harmônica** entre seus indivíduos”²⁵². Por outro lado, se é incerta a autoria deste texto, de qualquer forma ele forma um par quase perfeito com outro decididamente de Hölderlin. Com efeito, em *Sobre a religião* vemos as questões anteriores serem melhor esclarecidas e tomarem corpo em consequências novas, culminando em uma sentença lapidar: “[a]ssim toda religião, segundo sua essência, seria poética”²⁵³.

Esse texto igualmente breve (e que lembra o expediente “ficcional” utilizado por Schelling nas suas *Cartas sobre Dogmatismo e Criticismo*) reflete sobre uma

²⁴⁹ Vaccari (Op. Cit., p. 142-143) remonta o uso de “orgânico” por Hölderlin a Kant, bem como a ampliação de seu uso por via de leituras de Schiller e Fichte. Como veremos, o termo ganhará muita relevância em *Sobre o Trágico*.

²⁵⁰ Talvez uma referência crítica a Kant.

²⁵¹ HÖLDERLIN, Op. Cit., grifos nossos.

²⁵² Cf. VACCARI, Op. Cit., p. 135, grifos nossos.

²⁵³ HÖLDERLIN, *Sobre a Religião* In: *Fragmentos de Poética e Estética*, p. 138.

questão elementar: qual a *relação* mais íntima e, portanto, menos determinada pela necessidade (e pelos sentidos) que o ser humano possui com seu *mundo*, um “nexo mais infinito, ... mais que necessário” e que desperta “uma satisfação infinita”²⁵⁴: o destino, “um nexo mais que mecânico”²⁵⁵. Nesse caso a noção de religião é quase literal, como vimos mais acima sobre o texto “sem autoria”. Dela é a função de re-ligar, re-conectar a vida, ou a compreensão e apresentação dela, de maneira *total*, numa unidade superior à divisão em subjetivo e objetivo, racional e sensível, todo e parte, algo característico do Idealismo Absoluto em sua pretensão de ir além dos desígnios da Filosofia do Esclarecimento (Iluminismo). Assim também, a *religio* é superior à Teologia, na medida em que esta está animada ou por uma pretensão científica e por uma determinação moralista, aferrada aos princípios, regras, ritos etc., que escravizam a verdadeira amplitude do espírito *livre*. Esses modos de saber são capazes de produzir no máximo uma ligação mecânica entre os humanos, uma “universalidade vazia”²⁵⁶, mas nunca um nexo essencial²⁵⁷.

Implícito ao problema deste nexo, está o de saber como “universalizá-lo”. A abertura do texto nos fala de uma experiência singular, pela qual “os homens – quando se elevam, segundo sua natureza, sobre a necessidade e se encontram assim em uma relação mais diversificada e mais íntima com seu mundo”.²⁵⁸ Mas esta experiência ainda estaria adstrita a uma esfera por demais individual, egoística, eventual, carente de gerar ainda a organicidade entre todos os indivíduos. É, como vimos, uma expressão, num tom mais metafísico, da harmonização entre indivíduo e comunidade, ou seja, reconhecendo a importância do princípio iluminista da liberdade, mas sabendo-o insuficiente para suas próprias intenções, retificá-lo para que não degenere em individualismo e numa comunidade mecânica baseada num nexo vazio.

Se retornamos a *O mais antigo programa de sistema do Idealismo Alemão*, recordaremos que outro objetivo diz respeito à própria relação entre humanidade e natureza (que ali está implícita na menção à Física), que na Modernidade se transfigurou numa repulsa e conflito, fortemente determinada pela perspectiva de dominação científica crescente. Portanto, é, em sentidos importantes, a reabilitação

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 134.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 133.

²⁵⁶ VACCARI, Op. Cit., p. 138.

²⁵⁷ Cf. HÖLDERLIN, Op. Cit., p. 136.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 133.

de um modo de ser Grego, que, pelas próprias determinações metafísico-históricas, deve ser harmonizado com o novo princípio da liberdade e autonomia individuais do mundo moderno. Nesse sentido, não é apenas a Modernidade que deve se tornar grega, mas, para que isso se realize, é preciso que a própria Grécia se modernize. De modo que ambos, Grécia e Modernidade (e melhor diríamos a Alemanha) alcance a perfectibilidade de seus próprios princípios numa unidade histórico-metafísica. Porque é dela que provém a formação de um novo mundo, no qual tem lugar o “novo filósofo”, de acordo com o qual

[a] nova Filosofia, a Filosofia do espírito, é assim uma Filosofia estética, fundada na ideia de beleza, que a tudo une. Enquanto tal, ela se serve da poesia, entendida como uma linguagem que sensifica as ideias da razão, de modo que elas possam ser universalmente comunicadas. Assim como no começo da cultura ocidental, com Homero e Platão, também agora se exige a reconexão da Filosofia com a linguagem sensível ou, o que é o mesmo, da razão, entendida como a faculdade das ideias, com a imaginação e a sensibilidade. Com isso, ao mesmo tempo em que a poesia recebe “uma dignidade mais elevada, tornando-se, no fim, o que era no início – mestra da humanidade” [Hölderlin], o sensível se reconecta com o inteligível, com o reino das ideias²⁵⁹.

Como arremata o mesmo autor, este é um projeto eminentemente político, ainda que sua linguagem seja bastante carregada do vocabulário metafísico da Filosofia. No entanto, como o próprio final de *Sobre o mais antigo sistema...* indica, é simplesmente o trabalho de reconectar a Filosofia com aqueles que lhe são estranhos: a gente comum. Ou seja, as ideias descem do céu para o solo das relações comuns, não para assemelhar-se a elas, e sim para elevá-las, lançá-las para suas possibilidades mais essenciais, ao “tornar as ideias mitológicas, isto é, enraizá-las na imaginação popular²⁶⁰”. Por isso ela deve ser uma Filosofia Poética, na medida em que é a Poesia que, como a passagem acima resume, sensibiliza as ideias por meio do seu fazer imaginativo e sua concretude material. Desse modo, “[a] mitologia [...] concede ao espírito refugiado no ideal um ponto de apoio seguro para que ele saia de si mesmo e se reconcilie com o real e o sensível do qual se apartou.”²⁶¹. Por isso, a mitologia grega antiga é o modelo a ser reabilitado (ainda que “adaptado”), pois nela as potências divinas transitavam livremente em meio aos mortais.

²⁵⁹ VACCARI, Op. Cit., p. 144.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 146.

²⁶¹ *Idem*.

Por sua parte, a experiência cristã havia significado a fuga sagrada (portanto, absolutamente necessária) do divino para um outro mundo, embora a figura de Cristo carregue consigo a presença de um deus encarnado. De todo modo, ele precisou morrer para transformar seu corpo material em corpo espiritual. Assim, a nova experiência deve lidar com aquela máxima proximidade primeva e com este posterior radical distanciamento, o qual fora radicalizado na experiência moderna de mundo²⁶².

Se, em primeiro lugar, à poesia é oferecida a tarefa principal nesta reconciliação histórico-metafísica, em segundo, a Tragédia possui um papel especial. Seria demasiado dizer que o drama trágico é, sem espaço para questionamentos, o principal gênero para Hölderlin, até porque tanto sua produção ensaística contempla diversos outros com suas devidas peculiaridades e importâncias, quanto a sua obra poética é mais diversificada. Inclusive, quanto a esta, é de se notar que Hölderlin não foi exatamente “bem sucedido” no teatro trágico, afinal, *A morte de Empédocles* possui três versões, e todas inacabadas. De qualquer forma, é inegável a sua originalidade, mesmo no fracasso, em suas reflexões e composições nesta seara. Além disso, parece ser em torno da Tragédia que as fissuras do Idealismo Absoluto começam a aparecer, sendo *A morte de Empédocles* um atestado, ao menos para Hölderlin, dos limites daquelas pretensões, e é em suas *Observações* sobre Sófocles que encontramos um indício de uma alternativa àquele projeto primeiro. Contudo, ambos os caminhos partem de um mesmo estado de coisas: há um conflito essencial que precisa ser enfrentado, como vimos, por um espírito poético.

A impressão que temos de início é que *A morte de Empédocles* fracassa, dentre outros motivos, mas essencialmente, porque ela é uma peça (ou um projeto de peça) demasiadamente *filosófica*, ao ponto de sua própria forma contradizer um princípio básico de qualquer obra dramática, especialmente uma Tragédia: a ação. E ação depende essencialmente de um conflito.

²⁶² Hölderlin demonstrava uma clarividência quanto aos perigos das reapropriações e reelaborações “positivistas” (apegadas aos dados e fatos brutos), que desconsideravam o papel espiritual e, por que não, artístico implicado. Por isso a utilização do curioso termo “impulso formador {*Bildungstrieb*}” por ele se fez bastante perspicaz, pois tenta nomear mais um modo de disposição para a os elementos criadores de toda cultura, ainda que passada, em vez de promover o elogio da acumulação erudita de conhecimentos. Cf. HÖLDERLIN, *O ponto de vista a partir do qual devemos enxergar a Antiguidade* In: *Fragmentos sobre Poética e Estética*, p. 147-148.

Mas para haver trágico é preciso haver conflito. E aí se apresenta uma dificuldade, pois, se Hölderlin pensa em antagonismo entre personagens, isso não é o fator determinante da morte do herói, cuja motivação fundamental parece se encontrar nele mesmo. Neste sentido, o primeiro parágrafo do “Plano” já apresenta sua morte “como uma necessidade que emana de seu ser mais profundo”. Deste modo, embora Hölderlin saiba que para haver ação dramática é preciso que haja motivação externa para sua morte, e deseje que sua decisão de se unir aos deuses apareça mais coagida do que voluntária, os fatores externos praticamente não contam na Tragédia. Assim, ele concebe o herói trágico mais pelo caráter, pelo *ethos*, do que pela ação, sem privilegiar no enredo a composição das ações, como estabelecia Aristóteles, a ponto de ser o *ethos* de Empédocles que o leva a abandonar Agrigento e a se suicidar no Etna; desta forma, também falta a Empédocles um verdadeiro adversário, pois se a cada versão o antagonista vai se modificando, e o antagonismo se aprofundando, jamais chegam a desempenhar um papel determinante no desenrolar da trama.²⁶³

Por isso, faltava *dramaticidade* ao seu Empédocles, o qual estava verdadeiramente obsediado pela metafísica, e só poderia agir segundo os princípios dela. E metafísica, neste caso, significa um desejo irremediável pela unificação absoluta, a pacificação de todas as contradições. No caso da elaboração do herói Empédocles, o desejo metafísico o leva ao ato extremo do suicídio-sacrifício, pois a “morte é a reunificação do que estava separado²⁶⁴”. Mas tudo isso passa no “interior” de Empédocles, como se sua imaginação representasse para si mesmo o drama universal do espírito de seu tempo. De modo que Empédocles não age propriamente no interior da comunidade, mas de si e para si. Portanto, é um drama da intimidade, de uma proximidade que se tornou absolutamente excessiva e, como tal, necessita transbordar. Empédocles já não cabe mais em si mesmo, como o próprio vulcão no qual se lançará.

No ensaio *Sobre o Trágico* (o qual contém como seções o *Fundamento Geral* e o *Fundamento para Empédocles*), Hölderlin indica esta desmesura da intimidade – que reflete uma relação com o divino –, a qual se manifesta na ode trágica de maneira mais imediata enquanto sentimentos do poeta. Por sua vez, o drama trágico, a Tragédia propriamente dita, apresenta a intimidade mediada:

Quanto mais estranhas, mais vivas são as formas e, quanto menos o material visível do poema for semelhante à matéria que estiver em seu fundamento, ao ânimo e ao mundo do poeta, tanto menos o espírito, esse elemento divino que o poeta sentiu em seu mundo, podem ser negados na matéria artística estranha²⁶⁵.

²⁶³ MACHADO, Op. Cit., p. 140.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 141.

²⁶⁵ HÖLDERLIN, *Sobre o Trágico* In: *Fragmentos de Poética e Estética*, p. 180.

É como se o poeta devesse se estranhar de si mesmo para alcançar uma forma de interioridade mais verdadeira, porque mais próxima da universalidade *una*. Disposto nesta proximidade, pode então ele oferecer ao *seu* mundo outro *mundo*, mais espiritualizado, o qual revela o destino a que o seu povo está vinculado. Na verdade, o destino está ligado à maneira como cada época está disposta na relação entre natureza e espírito, aórgico e orgânico. Muito deveria ser dito sobre isso, mas nos restringiremos a simplesmente pontuar que a tarefa do poeta é, então, apresentar, dissolver e “re-harmonizar” esta relação, momento em que a época correspondente inicia seu declínio para que seja aberta uma nova configuração temporal. Neste caso, o sacrifício de Empédocles é em prol de seu povo e para um novo tempo, não porque este seja ruim, mas porque é necessário. Seu ato conferiria, dialeticamente, a nova unidade esperada. “Assim, Empédocles é uma ‘vítima de seu tempo’, que ao ‘perecer’ possibilita um ‘devir’...²⁶⁶”. O poeta sente e instiga, representativamente, a luta suprema dos princípios para, ao final, oferecer a conciliação suprema. Por isso Hölderlin interpreta o papel do herói trágico, neste momento, como o ponto de inflexão e reestruturação (ou reconciliação) de um povo segundo o seu destino. Neste sentido, Empédocles, em sua passividade ativa, é o símbolo do perecimento de um tempo-mundo e preparação para outro.

Esta ideia de “perecimento” ganha relevo em outro texto nodal de Hölderlin chamado *O devir no perecer: a pátria em declínio*. Nele, interessa-nos mais as ideias de “possibilidade” e de “novo”, ou mesmo da possibilidade do novo, sobre os quais incide justamente a solução trágica, ou simplesmente “o trágico”. O enigma enfrentado parece ser o da *transição* de um mundo em dissolução e o advento de outro, “[e]sse declínio ou transição da pátria...²⁶⁷”, em como, portanto, apreender de maneira dialética este momento dramático. Enquanto tal, ele deve ser o jogo ou o cálculo do que se mantém, o subsistente, e do que é estranho, o “elemento novo²⁶⁸”, ou do passado e do futuro. Em relação a ambos, o presente é propriamente a passagem, a transição²⁶⁹. A abertura do texto contém praticamente tudo:

A pátria em declínio, a natureza e o homem na medida em que estão em uma ação recíproca particular, constituem um mundo *particular* tornado ideal, uma ligação das

²⁶⁶ SZONDI, Op. Cit., p. 35.

²⁶⁷ HÖLDERLIN, *O devir no perecer: a pátria em declínio* In: *Fragmentos de Poética e Estética*, p. 194.

²⁶⁸ *Idem.*

²⁶⁹ Como o esclarece o comentário de Vaccari que precede o texto (p. 191).

coisas, que se dissolve para que, a partir deles, da geração sobrevivente e das forças da natureza, que constituem o outro princípio real, se forme um novo mundo, uma nova ação recíproca, igualmente particular, assim como aquele declínio surgiu de um mundo puro, porém particular²⁷⁰.

A pátria é o mundo de um povo, o qual está sempre estruturado pelo elemento natural e humano, lembrando nesse caso o aórgico e do orgânico vistos anteriormente. Cada forma de relação entre ambos é um mundo singular histórico, o qual, em seu progredir, solidifica a relação originária, torna-a *positiva*. Assim, é exatamente esta relação solidificada que, em dado *momento*, começa a dissolver-se, transformando o dado subsistente, a realidade (efetividade), em possibilidade. Mas não é talvez possível de localizá-lo como um ponto numa linha temporal, pois ele é exatamente uma passagem, transição e, como muito no seu tempo, uma tensão. Este evento oferece uma *visão* singular: o da totalidade, “[p]ois o mundo de todos os mundos, que sempre *é* todo no todo, *apresenta-se* apenas no conjunto do tempo...”²⁷¹.

Nesse contexto, a dissolução do subsistente é a negatividade necessária para reinstaurar o processo criador de um mundo. Ela é caracterizada curiosamente como um “nada real”²⁷², pois ela não pode corresponder a qualquer coisa anterior, embora contenha em si algo de efetivo na medida em que é capaz de realizar ou tomar parte nesse processo dialético. De modo que “... o *possível*, que entra na *realidade* quando a *realidade se dissolve*, age efetivamente e produz assim tanto a sensação da dissolução como a recordação [*Erinnerung*] do dissolvido”²⁷³. Mas o difícil é compreender e corresponder a este declínio, pois, como visto, ele não é um momento determinável na linha das horas contadas. Parece mais uma demora, um arrastamento, no qual o passado se conserva por meio de uma espécie de purificação pelo que advém do infinito desconhecido da possibilidade, contido nesse presente quase total. E, no entanto, isto só pode ser sentido pela insistência, na recordação {*Erinnerung*}, do que é dissolvido, o que soa uma maneira de reapropriar-se do e pelo o positivo, alcançando uma renovada forma de intimidade porque idealizada. Por isso, tudo se passa como em “um sonho terrível, porém divino”²⁷⁴. É nesse

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 193.

²⁷¹ *Idem*.

²⁷² *Ibidem*, p. 194.

²⁷³ *Idem*.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 195.

momento que o Trágico é chamado a desempenhar sua função filosófica, qual seja, a de dar expressão linguístico-poética a este evento singular:

Por isso a originalidade absoluta da **linguagem autenticamente trágica**, o elemento criativo persistente... o surgimento do individual a partir do infinito e o surgimento do finitamente infinito do eterno individual a partir de ambos, o compreender e o vivificar não do que se tornou incompreensível, irresoluto, mas o elemento incompreensível, o elemento irresoluto da dissolução e do conflito da própria morte por meio do harmônico, compreensível, vivo. Aqui não se exprime a dor primeira e crua da dissolução, *ainda demasiado* desconhecida em sua profundidade para quem a sente e observa; aqui, o elemento novo, nascente, ideal, é indeterminado, antes um objeto de temor, enquanto a dissolução em si *aparece*, pelo contrário, como aquilo que subsiste, como **um nada real**, e aquilo que se dissolve, no estado intermediário entre o ser e o não-ser, é compreendido em sua necessidade²⁷⁵.

Há um pudor temente diante do que nasce, e por isso o maravilhoso (o incrível) e o terrível podem designar a mesma coisa. O compreensível de um mundo previamente estruturado e certo em suas práticas constantes guarda em si o mistério terrível da criação, que é também a necessidade de esse todo perecer para encontrar uma nova forma de unificação, de onde é impossível separar o estranho e o familiar. Por isso, a única coisa realmente certa, sentida em seu peso absoluto e real, é a própria dissolução, e não o dissolvido, o qual em si mesmo é cada vez mais alçado à qualidade de ideal. Mas esse processo dialético ainda prossegue, pois é necessário que a própria dissolução se idealize na recordação, o que, como sempre, significa uma purificação. A razão disso parece ser que a “vida nova” já está aí, quer dizer, efetivamente tudo mudou, mas a vida mesma precisa de um *sentido*,

um olhar retrospectivo ao caminho percorrido desde o início da dissolução até o momento em que, a partir da nova vida, uma recordação da dissolução é possível e de onde pode resultar a recordação da dissolução enquanto explicação e unificação da lacuna e do contraste que se produz entre o novo e o antigo.²⁷⁶

A recordação ideal é, portanto, como uma cura do passado, pois a ferida, que é a passagem pela dissolução real, é idealmente cicatrizada como uma perda doadora, de tal modo que é possível ao presente elaborar seu futuro. Além disso é também um ato de preenchimento de uma lacuna, depois do qual o importante é mais uma forma idealizada do processo “histórico” do que propriamente a organização e arquivamento de toda memória factual. É preciso sempre ater-se ao essencial.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 194, grifos nossos.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 195.

A etapa seguinte da reflexão hölderliniana revela, enfim, a consumação deste processo dialético do passado e presente-adveniente. Hölderlin qualifica o passado como o finito singular real, enquanto que o presente, neste momento ainda, é o infinito, porque pura possibilidade e passagem.

Com a dissolução real (primeiro momento), o finito singular se idealiza e o infinito se faz real, de sorte que a realidade aparece como pura possibilidade. Já com a dissolução ideal, a vida percorre novamente todos os seus momentos precedentes atendo-se ao que é essencial para a harmonia dos dois princípios. Em síntese, o infinito real se individualiza e o finito ideal se universaliza. Este processo final de dissolução ele designa como amor e criação, “cuja essência é unificar o ideal individual e o real infinito [...], e ambos se unificam em um estado mítico”²⁷⁷. Em última análise, Hölderlin qualifica este processo dialético como trágico: “Desta dissolução trágica do infinitamente novo e do finitamente antigo desenvolve-se então um novo individual, porque o infinitamente novo, tendo assumido a forma do finitamente antigo, se individualiza numa forma própria”. Diríamos, então, que a possibilidade real ganha consistência e singularidade ideais, ao mesmo tempo em que o passado subsistente se renova ao abrir-se ao infinito advento futuro, de modo que cada princípio sacrifica um pouco de si.

A Tragédia, enfim, desempenha toda essa função especulativa também em Hölderlin, de onde provém finalmente, e em consonância com seus pares de época e “movimento”, o conceito de Trágico. Ele não pode apagar sua origem especulativa, e age como uma necessidade subterrânea a invadir as estruturas da Tragédia, da *obra dramática trágica*, tentando seduzi-la e reduzi-la a si próprio. Nesse sentido, o Trágico é potencialmente um sintoma de uma interpretação especulativa da Tragédia, e que se manifesta em Hölderlin nessa espécie de indecisão e angústia patológicas sobre a elaboração de uma obra trágica sua, ou mesmo sobre a possibilidade em geral de uma Tragédia em seu tempo – seja de quem for.

Talvez devêssemos, após narrarmos estas três aventuras idealistas, colocarmos a simples questão que Hölderlin gesticula *contra* a sua vontade mais manifesta. Pois, como Lacoue-Labarthe não cansa sublinhar, Hölderlin foi um idealista até o fim²⁷⁸, mas de tal modo que a sua fixação e esmero obsessivos foram um verdadeiro

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 196-197.

²⁷⁸ LACOUÉ-LABARTHE, A cesura do especulativo In: *A imitação dos modernos*, p. 197.

testemunho da falha fundamental dos projetos do Idealismo Absoluto, pelo menos naquilo em que este tentou se apropriar da Tragédia filosoficamente, transformando-a em instrumento privilegiado de seus projetos. Portanto, e se Hölderlin tiver, na verdade, demonstrado que a Tragédia, a obra de arte dramática, é o corte e a cura do especulativo? E se, no mesmo sentido, a Tragédia for a catarse, a purgação purificadora do Trágico, o desejo pelo Absoluto? Nesse caso, a própria catarse deve se redescobrir como elemento poético, antes que filosófico.

Os ensaios *O significado das Tragédias, Observações sobre Édipo e Observações sobre Antígona* **podem** nos indicar algo mais decisivo quanto a isso. No entanto, esta não é uma posição pacífica, e é encontrada mais na leitura até certo ponto polêmica e, no final, enigmática feita por Lacoue-Labarthe. Como ele próprio indica, há duas outras tradicionais contra as quais ele rivaliza, as de Heidegger e Szondi, ainda que eventualmente se sirva deles. No que tange à Tragédia, cada um padece de um problema específico.

Heidegger, em primeiro lugar, não se detém (ao menos explícita ou positivamente) sobre as análises hölderlinianas sobre as Tragédias, e muito provavelmente entendia que representavam apenas a repetição temática dos outros idealistas alemães, portanto a persistência na ontoteologia. Em vez disso, é na lírica, principalmente a tardia dos hinos, que despertam mais seu interesse, ao ponto de serem, como sabemos, o modelo para o *pensamento* pós-metafísico. Em segundo lugar, a posição de Szondi se caracteriza pela ideia fixa de *continuação*, ou seja, que as duas *Observações* nada mais são do que a consumação ou a confirmação do que Hölderlin já havia feito anteriormente, e que indicam, mais uma vez, a dialeticidade e especulatividade do trágico²⁷⁹ – nesse caso reforçando indiretamente o argumento heideggeriano. Afinal, Szondi está interessado exatamente nisso. Nesse caso, Lacoue-Labarthe “discorda” de Heidegger por crer que há algo de muito importante nas *Observações* que desafiam a própria ontoteologia, mesmo concordando em que a lírica seja o gênero “superior” para Hölderlin²⁸⁰ – em verdade, o mais próprio à modernidade. Por fim, está em atrito com Szondi porque as *Observações* na verdade contrariam as pretensões dialético-especulativas do Idealismo Alemão, inclusive do próprio Hölderlin. Ou seja, elas são uma fenda nesse trajeto. Como questões levantadas, remarcaremos as duas seguintes:

²⁷⁹ Cf. SZONDI, Op. Cit., p. 35-36

²⁸⁰ Cf. LACOUÉ-LABARTHE, Op. Cit., p. 183.

... como foi que Hölderlin desfez rigorosamente a matriz especulativo-trágica para a elaboração da qual ele mesmo tinha contribuído [...]...²⁸¹

[...]

Como, dito de outra maneira, o especulativo se (des)constitui – quero dizer, se desfaz e se desconstrói no próprio movimento pelo qual se edifica, se instala e sistematiza?²⁸²

Muito se dá pela interpretação e tradução das peças *Édipo Rei* e *Antígona*, das quais emerge uma preocupação mais poetológica de Hölderlin, mesmo que o elemento idealista se insinue constantemente. Cada texto é dividido em três partes, cada uma respondendo por uma função específica, mas não exclusivas, digamos: 1) uma exposição principiológica e metodológica, a “lógica poética”; 2) uma análise da estrutura do texto, de sua construção poética; 3) uma interpretação sobre o sentido essencial da peça quanto ao trágico e à Tragédia, muito direcionada a uma espécie de Filosofia da História a partir delas²⁸³. Uma coisa que salta aos olhos no início de *Observações sobre Édipo* é que Hölderlin propõe uma *tékhnē* poética fenomenológica. A designação é anacrônica, mas explicamos. O poeta reconhece que a poesia é *algo* que se manifesta de uma maneira ou outra, cuidando o trabalho poético, então, de construir os adequados meios pelos quais o poético se manifeste. Por isso ele diz, já de início, que “... será bom elevar a poesia, também entre nós {modernos}, à altura da μηχανή {mekhané} dos antigos...”, pois “[à] poesia moderna falta particularmente escola e ofício, isto é, que seu modo de proceder possa ser calculado e ensinado e, quando for aprendido, possa ser repetido de modo confiante em sua execução.”²⁸⁴. Nesse caso, ele caracteriza a poesia moderna ainda muito “natural” ou sentimental, guiada mais pelo instinto e por arroubos, do que por um trabalho rigoroso. Interessante, ainda, que ele use a palavra μηχανή, pois ela ressoa com as discussões de Aristóteles na *Poética* quanto a um artifício específico utilizado no teatro. Lá, Aristóteles o critica quando representa a vinda interventora de um deus (principalmente por Eurípides), que surge literalmente pendurado por uma estrutura semelhante a um guindaste; daí a expressão latina “*deus ex machina*”. Aqui, Hölderlin o exige de uma maneira mais generalizada:

Um deles é precisamente aquele cálculo das leis.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 184.

²⁸² *Ibidem*, p. 185.

²⁸³ Cf. MACHADO, Op. Cit., p. 143.; esta caracterização da terceira parte de cada ensaio como uma Filosofia da História é mencionada por Vaccari na p. 250 de seu comentário introdutório a ambos.

²⁸⁴ HÖLDERLIN, *Observações sobre Édipo* In: *Fragmentos de poética e estética*, p. 255.

É preciso, a seguir, observar como o conteúdo [*Inhalt*] se diferencia desse cálculo, por meio de qual modo de proceder e como, no nexo infinito, mas completamente determinado, o conteúdo particular se relaciona ao cálculo geral, como o curso e aquilo que é preciso fixar, o sentido vivente, que não pode ser calculado, é posto em relação com a lei calculável.

A lei, o cálculo [...] é no trágico mais equilíbrio do que pura sucessão.

O *transporte* trágico é com efeito propriamente vazio e o mais livre de ligação.

Por isso, na sucessão rítmica das representações, na qual o *transporte* se apresenta, se torna necessário *o que na métrica se denomina cesura*, a palavra pura, a interrupção antirrítmica, para enfrentar a mudança dilacerante em seu ponto culminante, de sorte que não apareça mais a alternância da representação, mas a própria representação²⁸⁵.

Por meio da poesia, o ser humano exerce suas faculdades de maneira total, uma vez que nela atuam representação (imaginação), sensação e pensamento, enquanto que a Filosofia ocupa-se apenas do pensamento²⁸⁶. Assim, é necessário que haja uma composição que conduza estas três faculdades para um sentido específico concebido, colocando-as num certo ritmo de apresentação. Nesse caso, está pressuposto que aquilo que está na letra do drama e na sua concepção e exposição teatral tenha uma influência direta no espírito do expectador, em uma espécie de recepção mimética. Isso faz lembrar bastante as lições aristotélicas na *Poética* que tratavam a trama dos fatos {o *mýthos*} como a alma do drama. Ela, portanto, no seu desenrolar, configura uma sucessão orgânica de acontecimentos (apresentados tridimensionalmente como imagem, sensação e pensamento) que indiciam uma *causa*, num sentido até mesmo jurídico. Contudo, esta mesma sucessão, orgânica, mas conflitante, é levada a um ponto de equilíbrio, que na verdade é uma interrupção do processo representativo anterior. Este caminhava de acordo com a ordem do mundo dos homens, levando a crer que tudo alcançaria uma solução definitiva por estas mesmas mãos humanas. No entanto, a cesura interrompe esta linha normal, e introduz o transporte vazio, o momento da palavra profética pura que coloca a ordem do mundo numa perspectiva estagnada. Em relação a esse mundo, a do instante da cesura é um *nada*, pois ela não representa nada mais, mas apenas coloca a anterior sucessão “tranquila” numa evidência problemática, “... que subtrai tragicamente o homem de sua esfera de vida, do ponto médio de sua vida interior, jogando-o para um outro mundo, na esfera excêntrica

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 256.

²⁸⁶ Cf. *Idem*; HÖLDERLIN, Observações sobre *Antígona* In: *Fragmentos de Estética e Poética*, p. 263; e MACHADO, Op. Cit., p. 143.

dos mortos”²⁸⁷. Por isso, o que aparece não é mais a sucessão, mas a própria representação, o todo representado, o sentido da *causa*.

Todo drama configura uma sucessão de falas-acontecimentos dialógicos, porque cada um se relaciona entre si, mesmo que em oposições. Portanto, há uma dialética própria ao drama, a qual estabelece um ritmo poético. A cesura atua, então, como a interrupção ou, como diz Lacoue-Labarthe, uma *suspensão* dessa *sucessão* dialógica das representações, para que a própria *representação* apareça, que, seguindo Vaccari, é o todo representado: “... a unificação ou o acasalamento entre o homem e o Deus”²⁸⁸.

Nas duas *Observações*, a cesura aparece em uma fala profética de Tirésias, de modo que o recurso poetológico se perfaz também como elemento da trama mesma. Pois, digamos, fenomenologicamente, ambas acontecem necessariamente juntas, ou seja, o modo, a forma é *como* o elemento (o infinito) sempre aparece humanamente. Não nos cabe perguntar se há uma maneira pura de apresentação do elemento, pois esta é precisamente a pretensão da qual deve se desincumbir o ser humano. Nesse caso, é notório que a poesia está implicada numa reflexão metafísica, quer dizer, ela obedece a uma necessidade do pensamento sobre a nossa condição cósmica e ontológica. No entanto, agora ela é o meio justamente de purificação dessa pretensão, representando em si mesma, dramaticamente, o destino daquele que *transgride* o limite (o *nefas*), buscando ser *inefável*. Em comparação, Empédocles foi paradoxalmente, como vimos, a realização frustrada desse desejo metafísico, que agora, nas análises sobre Édipo e Antígona, aparece ao contrário como *problema*, ou simplesmente o Trágico a ser purificado. O que antes era realização, agora é transgressão. No caso de Édipo, que ele “... *interpreta de modo demasiadamente infinito* a sentença do oráculo, e é tentado *ao nefas*.”²⁸⁹, pois ele se dispõe, a partir dessa interpretação excessiva, como um ser divino diferente dos outros humanos, advindo daí a sua autorresponsabilização como curador da *pólis*, agindo não como um homem político entre os outros (ainda que rei), mas como sacerdote.

²⁸⁷ HÖLDERLIN, Op. Cit., p. 257.

²⁸⁸ VACCARI, Observações sobre *Édipo* e *Antígona* [Comentário] In: HÖLDERLIN, *Fragmentos de poética e estética*, p. 250.

²⁸⁹ HÖLDERLIN, Op. Cit., 257.

Este novo cenário Lacoue-Labarthe interpreta como o desejo de apropriação do inapropriável, que conduz ao seu inverso, a desapropriação. A lógica dialética tradicional é a tentativa de apropriação do negativo, daquilo que desafia e desconstitui uma ordem anterior. Por sua vez, a lógica poética da Tragédia é uma “hiperbológica”, pois ela é da generalização do poder desapropriador do negativo²⁹⁰, que é na verdade a nova garantia de equilíbrio possível, “... um movimento hiperbólico pelo qual se estabelece a equivalência dos contrários levados ao extremo da contrariedade”²⁹¹. Ainda há, concordando com Szondi, uma dialética na interpretação de Hölderlin sobre a Tragédia, mas ela não se submete a nenhum sentido posterior-superior, mas sim à lei do equilíbrio. “Ela evita [...] o arrebatamento oscilatório, o enlouquecimento e a inflexão num ou noutro pólo. Ela representa a neutralidade ativa do entre-dois”²⁹².

Do ponto de vista do sentido da trama das peças, cada uma manifesta o que Hölderlin denomina em ambos ensaios de “afastamento categórico”, que é a consequência trágica purificada para as próprias personagens. Como há uma identificação entre obra e receptor, a purificação da trama (e de seus personagens) produz a do leitor/expectador. Concretamente falando, temos a produção desta separação infinita entre humano e deuses como condição de manutenção do vínculo essencial entre ambos. É por isso que, ao modo do imperativo categórico de Kant²⁹³, é valorizado esse afastamento categórico, segundo o qual o ser humano deve acolher a sua errância na finitude, à semelhança de Édipo, que sofre uma morte social e simbólica.

Contudo, a leitura e tradução de *Antígona* parecem radicalizar este princípio, pois nela não apenas há duas personagens transgressoras, mas uma delas, Antígona, executa a impiedade até o limite da própria morte, e na verdade o seu *princípio* de ação é voltado para o mundo dos mortos (Hades). Édipo até o fim deseja salvar os vivos, a cidade efetiva de uma ameaça mortífera; Antígona quer salvar, honrar um morto, mesmo que isso signifique desafiar as leis terrenas da *pólis*, defendidas por Creonte, e custe, ao final, sua vida.

²⁹⁰ LACOUÉ-LABARTHE, Op. Cit., p. 206.

²⁹¹ MACHADO, Op. Cit., p. 162.

²⁹² LACOUÉ-LABARTHE, Op. Cit., p. 207.

²⁹³ Cf. MACHADO, Op. Cit., p. 162.

De ponto de vista de uma interpretação metafísica da história e da política, para Hölderlin, Antígona é o retorno do pátrio (ou nacional) original grego violenta e absolutamente contra a formação (tendência) cultural e política helênica. Todo povo tem uma natureza original (o pátrio), que no caso grego é a de unificação ao “fogo celeste” (o apolíneo hölderliniano, ou também o aórgico), e uma fraqueza, a qual promove o sentido de sua formação (a tendência), neste caso a clareza de expressão e compreensão, que explicaria a seu formidável apogeu técnico. No caso dos modernos, é o contrário: natureza técnica, e tendência formativa ao fogo do céu (sua fraqueza)²⁹⁴. Levando isso em consideração, *Antígona* é a mais grega das Tragédias porque ela representa, em sua personagem homônima, a manifestação explícita do nacional em tensão com o a cultura constituída. Nesse sentido,

[o] modo de desenvolvimento da *Antígona* é o da insurreição, em que, ao tratar-se de um assunto patriótico, tudo depende de que cada um, como que capturado e abalado pelo retorno [*Umkehr*] infinito, sinta-se na forma infinita na qual é abalado. Pois o retorno patriótico é o retorno de todos os modos e de todas as formas de representação. Mas um retorno total a elas, como em geral todo retorno total, sem nenhum ponto de apoio, não é permitido ao homem enquanto ser que conhece.²⁹⁵

Embora esse retorno violento seja também, na Tragédia, contido por meio da morte de Antígona (a maneira, portanto, das mais extremas), ele prenuncia e deixa a marca do *fim* desta cultura, indicando a proveniência de outros tempos. Na verdade, a decadência do mundo helênico prefigura a emergência dos modernos, que são justamente o seu oposto. Por isso, *Antígona* é, no final das contas, modernamente mais interessante do que *Édipo Rei*. Os modernos, ou hespéricos, têm sua natureza fundada já no afastamento dos deuses, e trazem em si a clareza técnica. Nesse caso, eles sentem em si aquela ausência metafísica, que o Idealismo Alemão tenta remediar por meio da sua infinita capacidade especulativa conceitual, ou seja, a sua tendência (porque sua fraqueza) ao “fogo do céu”. Nesse caso, eles se servem de sua da natureza técnica, mas soterram aquilo que há de mais salutar a ser cultivado nela: o valor da medida e o da separação entre os humanos e os deuses, a qual implica também uma certa humildade e responsabilidade de nova ordem. Não há o que esperar dos céus, seja como intervenção sanadora ou justificação de ação; tudo advém da terra e se direciona a ela. Por isso, talvez “[...] para nós {os modernos, hespéricos}, o trágico consiste no fato de nos afastarmos do reino dos

²⁹⁴ HÖLDERLIN, Op. Cit., p. 268.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 269.

vivos, de modo inteiramente silencioso, empacotados numa caixa qualquer, e não de sermos devorados pelas chamas que não soubemos amestrar”²⁹⁶.

Isso testemunha, enfim, que Hölderlin, embora um idealista de formação e coração, pensou efetivamente de uma maneira até certo ponto contrária de seus amigos Schelling e Hegel, recuperando algo do espírito crítico kantiano para estabelecer, *por meio da poesia*, uma barreira aos arroubos especulativos absolutos, bem como um projeto alternativo a eles.

²⁹⁶ HÖLDERLIN apud VACCARI, Op. Cit., p. 253. Trata-se de um trecho da carta de Hölderlin a Böhlendorff. A tradução original é de Márcia C. de Sá Cavalcante e de Antônio Abranches em *Reflexões* (ao qual não tivemos acesso), ligeiramente modificada por Vaccari.

4 O Trágico em obra

“Com certeza, também o poeta usa a palavra, mas não assim como os que habitualmente falam e escrevem, que precisam desgastar as palavras. Ele, pelo contrário, de tal maneira que somente assim a palavra se torne e permaneça verdadeiramente uma palavra²⁹⁷” (HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*).

A caracterização da Tragédia como um documento de especulação dialética pelo Idealismo Absoluto começou a ser desafiado em seu próprio interior com Hölderlin. Uma direção natural é seguir um pouco mais e enfrentar o pensamento de Nietzsche, que quanto a isso contém muitas ambiguidades, avanços e recuos. Pois é fato que ele idealizou o seu *O nascimento da Tragédia* como um desafio ao pensamento filosófico tradicional na figura de Platão e do racionalismo, mas ao mesmo tempo reteve elementos manifestamente metafísicos – pela presença de Schopenhauer principalmente – e até mesmo dialéticos na imagem do embate entre Apolo e Dioniso. Contudo, uma coisa é inegável: Nietzsche inicia um modo de encarar as Tragédias desde o ponto de vista da existência.

Muito embora ressaltemos isso, desejamos restringir nossa aproximação a Nietzsche a essa constatação mínima, mesmo que importante, pois ela nos bastará para iniciarmos nossa leitura de Heidegger e sua possível relevância para a interpretação das Tragédias e do fenômeno Trágico. Nesse caso, Nietzsche nos oferece basicamente a intuição de que a Tragédia é, para seguirmos na metáfora de Taminiaux, um *documento da existência* (ou melhor, um testemunho), de modo que a descrição desta é o mais adequado para alcançarmos uma melhor compreensão sobre aquela. Porém, é necessário tomarmos algumas precauções por levarmos em conta que mesmo Heidegger se utiliza mais “filosoficamente” (e, por que não, metafisicamente) das Tragédias nas poucas aparições que elas possuem em sua obra, nisso seguindo a tradição alemã, o que também é algo pertinente a Nietzsche. Mais precisamente, em geral, elas *servem* ao seu pensamento como sua legitimadora ou palavra que oferece um exemplo ou um ponto de partida para a argumentação. O caso talvez mais clássico e evidente seja *Antígona* em *Introdução*

²⁹⁷ Tradução de Idalina Azevedo e Manuel António de Castro.

à *Metafísica*. Com isso, a obra trágica segue o propósito específico de sua Filosofia, semelhantemente ao que ocorria no Idealismo Absoluto. E qual seria ele no caso de Heidegger? Uma ontologia da Presença {*Dasein*} que torne possível a reabilitação da questão do sentido do Ser.

É verdade que a ontologia heideggeriana é diferente do Idealismo Absoluto, sendo este um dos seus “adversários” – embora muito se tenha ressaltado sobre as suas proximidades. Algo notável, em primeiro lugar, é a valorização do lugar da existência, que para a ontologia fundamental é a essência do ser humano, incluindo aí necessariamente sua dimensão pragmática. Por outro lado, sabemos que isso é apenas uma passagem para algo de mais fundamental *para Heidegger*, o qual nunca quis ser visto como um pensador da Ética ou da Política. Com efeito, o Ser é o que sustenta a existência, portanto, o fundamento do existir humano é um princípio metafísico (com novas “características”, funções e consequências), seja em seus usos pragmáticos dos instrumentos, seja em seus comércios com outros humanos.

No entanto, a despeito de todas as infinitas reservas que Heidegger faz à Ética e à Política, é impossível ignorar as implicações e repercussões que seu pensamento possui em ambas. Este é um trabalho que autores como, por exemplo, Taminiaux e Lacoue-Labarthe realizam, e das quais aproveitamos algo, ainda que singelamente. É algo disso que descrevemos até aqui, embora não com a amplitude e radicalidade que esses autores o fizeram, pois interessa-nos antes simplesmente utilizar alguns aspectos do pensamento heideggeriano para formularmos uma possível Fenomenologia da Tragédia, da obra de arte trágica, a qual pode inclusive contrariar o(s) projeto(s) do filósofo de alemão. De modo que isso pode servir para uma alternativa ao próprio uso que ele faz das Tragédias em sua obra. Em certa medida, tentaremos atenuar o magnetismo da questão do Ser, que muito confere ao discurso heideggeriano um tom profético problemático. Assim, deslocamos a Tragédia de seu lugar, mesmo que privilegiado para Heidegger, de anunciadora de algum capítulo da história do ser ou confirmadora de algum elemento da ontologia fundamental.

Por outro lado, temos de questionar se é possível ou até mesmo desejável tentar separar Tragédia e Filosofia, buscando no passado um momento ideal em que a primeira se encontrava plenamente livre de sua “adversária”, sendo isso algo a ser repetido em nosso tempo. Sem precisarmos entrar no mérito do estudo historiográfico, entendemos que, a partir do momento em que tensão e o comércio

entre ambas se estabeleceu, não é factível reduzirmos cada uma a um âmbito ideal próprio de cada, pois a *tensão* foi e continua a ser produtiva para ambas. O que problematizamos é precisamente a hierarquização e supressão de uma pela outra, que na verdade ocorreu mais pela parte da Filosofia. Por isso, ver-se-á que nos serviremos amplamente de conceitos filosóficos para tratarmos da Tragédia, porém de tal modo que a obra trágica possa ser, em verdade, melhor visualizada em sua legitimidade própria, estabelecendo uma relação positiva entre ambas.

Isto posto, enfrentaremos as duas perspectivas discutidas nos capítulos precedentes: a Tragédia a partir da 1) praxeologia ou da 2) especulação/metafísica. Pensamos que a fenomenologia existencial não precisa optar por uma das duas, pois ela contém em si tanto potencialidades práticas, quanto metafísicas, ao eleger a *existência* como ponto nodal de suas investigações. Toda existência está sustentada e sustenta um contexto fático, mas ao mesmo tempo algo que a transcende determina seu modo de ser. Por sua vez, a obra de arte ganha uma outra legitimidade que desafia a sua investigação pela Estética moderna, na medida em que, para Heidegger, a obra de arte possui a dignidade ontológica da abertura de sentido. Por isso, ocupar-nos-emos da ontologia da obra de arte, com base na qual descreveremos como *é* a obra de arte trágica, a Tragédia, na qual o Trágico está em obra. O objetivo é conseguir visualizar ao final a copertença das duas linhas (ontologia fundamental e ontologia da obra de arte) para a descrição do fenômeno Trágico enquanto traço da existência.

Para começarmos essa investigação, precisamos necessariamente nos perguntar sobre a legitimidade da obra de arte, seu possível e apropriado lugar aqui. De início, a necessidade se apresenta pela simples constatação de que há obras de arte trágicas; há Tragédias e toda uma tradição no entorno delas.²⁹⁸ Por outro lado, constantemente usamos o “trágico”, e seus derivados, como expressão de eventos ruins em geral. Assim, o Trágico está por aí.

No entanto, está o Trágico do mesmo modo numa obra como no uso e experiência correntes²⁹⁹? Há alguma transição entre um e outro? A princípio, a resposta para a segunda pergunta orienta-se por aquela dada à primeira. Por outro

²⁹⁸ Com isso parafraseamos uma simples constatação de Heidegger em *A origem da obra de arte*, ainda que acrescentando o “trágico” Cf. p. 41.

²⁹⁹ As reflexões aqui continuam algo que já havia sido iniciado em minha dissertação, especialmente o primeiro capítulo e os três últimos tópicos do último capítulo. Cf. PASSOS, *Arte, história e diálogo: a experiência dialético-hermenêutica da escrita em Gadamer*.

lado, num primeiro momento dever-se-á fazer uma distinção entre a 1) “Tragédia”, enquanto obra de arte, 2) o “trágico”, enquanto experiência cotidiana, e 3) o “Trágico”, como o fenômeno que abarca os dois anteriores no que chamarei provisoriamente de “unidade hermenêutica”. Isto servirá para uma certa clareza na exposição dos fenômenos, até que em dado momento tais distinções talvez se mostrem não mais necessárias.

De pronto, gostaríamos de adiantar a hipótese que orientará este capítulo. Ela propõe inicial e simplesmente que é vã a tentativa de estipular em que lado se encontra a primazia do “trágico”, e que se deve, antes, deixar ver a circularidade de tal fenômeno. Nesse sentido, a própria circularidade já explicaria a “relação” entre o Trágico em obra (a Tragédia) e o trágico na vida, no mundo, por assim dizer. Com isso, o Trágico nomearia o círculo mesmo. A análise e justificativa de tal hipótese partirá da noção de “círculo hermenêutico” {*hermeneutische Zirkel, Kreis*} em seu viés hermenêutico-existencial³⁰⁰. Contudo, ela só poderá ganhar sua abrangência e profundidade com a reflexão sobre uma ontologia da obra de arte, que deverá apresentar a obra de arte em sua dimensão de verdade, bem como radicalizar a sua compreensão enquanto fenômeno mundano.

A ideia norteadora é que, a partir de Heidegger, pode-se [re]aprender a ver as obras de arte, no geral, e as Tragédias, em particular, como desveladoras da verdade. Algo é aí mostrado de uma maneira singular. E não apenas isso. Mais especificamente, a nossa proposta será apresentar a capacidade que a Tragédia tem de desvelar humores e *refiná-los*.

4.1. Um círculo em espiral

É difícil decidir por onde iniciar propriamente: se pela ontologia da obra de arte ou se pela ontologia fundamental. A decisão envolve uma outra, qual seja, sobre como ler Heidegger. Cronologicamente tomada, deveria ser uma escolha fácil, pois *Ser e Tempo* antecede *A origem da obra de arte*. Tematicamente (ou melhor, *fundamentalmente*) considerada, talvez ela devesse iniciar pela segunda. Falamos isso porque é em *Ser e Tempo* que encontramos o problema do círculo da

³⁰⁰ Cf. HEIDEGGER, *Ser e Tempo*, p. 53, 214, 232-234, 398-399; GADAMER, *Truth and Method*, p. 278ss.

compreensão (hermenêutico), que é um traço essencial da Presença³⁰¹ {*Dasein*}, enquanto é o ensaio *A origem da obra de arte* que mostrará uma via para a ontologia da arte e mesmo para um outro acesso ao problema do Ser. Para complicar, este mesmo ensaio contém um modo circular de trabalhar problemas [também circulares]³⁰². Novamente nos encontramos numa indecisão sobre a primazia de algo sobre algo e nos movemos confusamente.

Tomando a sério a ideia e a imagem de um círculo, deveria se dizer que ele é indiferentemente igual e homogêneo. Tanto faz por onde se inicia o percurso nele, pois serão percorridos sempre os mesmos pontos e sempre se chegará aonde se começou: todo ponto é começo. Mas não pensamos com indiferença. Há, por um lado, sempre algo que, na ordem de nossas preocupações e projetos, antecipa um início; por outro, há algo que na própria questão nos impele a uma decisão.

No primeiro caso, é desde logo apresentar um dos caracteres fundamentais da Presença, levando-se em conta que ele é determinante para uma caracterização da nossa existência em sua cotidianidade e em sua essência mesma, pois existência {*Existenz*}, o ser da Presença, é ser compreensão de seu próprio ser, que, ao fim e ao cabo, se mostra radicalmente como abertura para o Ser. No segundo caso, temos que o próprio “método” de aproximação à uma obra de arte é, como já foi mencionado, de algum modo circular, ou melhor, pressupõe a própria circularidade da compreensão. Pois Heidegger não realiza uma análise técnico-científica da obra de arte, mas sim uma introdução compreensiva em seu modo de ser. Esse “método” se faz como orientação não pelo o *quê* {*Was*}, o *quid*, de uma obra, mas pelo seu modo, ou como {*Wie*}. Com isso traduzimos a forma como Heidegger concebe o método fenomenológico³⁰³ para a investigação sobre a obra de arte, ainda que isso não seja exatamente manifesto³⁰⁴. Esse *como* está ligado àquilo que, enquanto compreensão geral das coisas, condiciona e possibilita qualquer aparição de algo e, enfim, uma experiência com ele.

³⁰¹ Adotaremos a tradução de *Dasein* proposta por Márcia Schuback em sua tradução de *Sein und Zeit*. Além disso, quando esse termo estiver traduzindo *Dasein* ao longo do nosso texto, grafá-lo-emos com a primeira letra em maiúsculo, para diferenciá-la de outros usos corriqueiros.

³⁰² Cf. HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 39.

³⁰³ Cf. HEIDEGGER, *Ser e Tempo*, p. 65ss (§7); e WU, *A apreensão fenomenológica da vida fáctica em Heidegger*.

³⁰⁴ Pois em *A origem da obra de arte* não é feita nenhuma menção à “fenomenologia” ou correlato.

É, repita-se, uma “forma” da compreensão³⁰⁵, e não da coisa enquanto *propriedade* dela, *quid*, mas de um *como*. Por sua vez, essa forma da compreensão é ela mesma desformalizada e reformalizada (ou reformada) pelo constante trabalho junto à coisa, de modo que aproximar-se compreensivamente de uma obra de arte é ganhar a cada vez uma outra amplitude e perspectiva. Com isso, ela, a obra, mostra-se alterada não apenas em seu aspecto, mas em seu ser³⁰⁶. Esse outro movimento, da obra à compreensão, mostra como a própria obra é formalizadora de compreensão, na medida em que ela enfim se apresenta como um âmbito de abertura do Ser, ou seja, das possibilidades mesmas de toda compreensão. Portanto, mostra-se premente investigarmos melhor esse caráter circular da compreensão.

Pelo menos desde *Ontologia: Hermenêutica da Facticidade*, a hermenêutica se coloca com bastante centralidade no pensamento heideggeriano. Não pretendo retrair essa história de recepção e reelaboração da ideia de hermenêutica. Por isso, partirei desde já do que está mais ou menos evidente nos escritos heideggerianos: a hermenêutica diz do modo de ser do humano; ser humano é ser-hermenêutico³⁰⁷. Nesse sentido, a história da hermenêutica como disciplina ou arte da interpretação de textos e discursos se coloca em um segundo plano, dando lugar a essa dimensão dita mais fundamental. É visível inclusive que, partindo dessa intuição, Heidegger tenha fundado seu pensamento nesse ser-hermenêutico do humano como método fenomenológico de descrição. Ou seja, fazer fenomenologia do humano significa reconhecer de início sua hermeneuticidade e, então, exercitá-la radicalmente para explicitar o modo como esse ente é a cada vez (fazer sua ontologia). Nesse sentido,

[d]a própria investigação resulta que o sentido metodológico da descrição fenomenológica é *interpretação*. O λόγος da fenomenologia da presença possui o caráter de ἐρμηνεύειν. Por meio deste ἐρμηνεύειν *anunciam-se* o sentido próprio de ser e as estruturas fundamentais de ser que pertencem à presença como compreensão de ser. Fenomenologia da presença é *hermenêutica* no sentido originário da palavra em que se designa o ofício de interpretar. Desvendando-se o sentido de ser e as estruturas fundamentais da presença em geral, abre-se o horizonte para qualquer investigação ontológica ulterior dos entes não dotados do caráter de presença. A hermenêutica da presença torna-se também uma “hermenêutica” no sentido de elaboração das condições de possibilidade de toda investigação ontológica. E, por

³⁰⁵ WRATHALL (2013) oferece uma boa interpretação acerca do caráter formal de estrutura da compreensão.

³⁰⁶ Aqui, trata-se mais da compreensão da obra de arte enquanto obra de arte, e não da compreensão (ou interpretação) das obras de arte em seu conteúdo singular, por assim dizer. É uma diferença sutil, mas que esperamos que fique mais clara com o avançar do texto.

³⁰⁷ Cf. HEIDEGGER, *Ontologia: hermenêutica da facticidade*, p. 21-27.

fim, visto que a presença, enquanto ente na possibilidade da existência, possui um primado ontológico frente a qualquer outro ente, a hermenêutica da presença como interpretação ontológica de si mesma adquire um terceiro sentido específico [...], o sentido de uma analítica da existencialidade da existência³⁰⁸.

Aqui, Heidegger diz do método da investigação e em que “níveis” ele pode ser elaborado. Pois a própria compreensibilidade do ser humano atua em momentos e modos distintos, ainda que relacionados, e possibilita descrições diferentes desse ente em seu ser. Afinal, compreensão é compreensão do Ser (esse é o *télos* do tratado), mas também é compreensão de si enquanto ente que é em sendo compreensão de ser (do meu ser a cada vez eu mesmo singularmente) e do Ser. Justamente cada “nível” da compreensão corresponderá a um âmbito da investigação.

Contudo, como dissemos anteriormente, ele próprio só é possível como tal porque a própria Presença é hermenêutica. Isso se apresenta melhor na descrição dos caracteres existenciais que estruturam a mundanidade da Presença, especificamente quando está em questão o ser-em *{In-Sein}*. De fato, desde o §12 a Presença é exposta como ser-no-mundo *{In-der-Welt-Sein}*, mas essa estrutura será destrinchada e analisada por partes. De modo geral, primeiro é descrito o que seria “mundo”, quer dizer, a mundanidade do mundo, o que significa ser-mundo. Em suma, mundo é o âmbito onde os entes podem vir ao encontro [da Presença], e a essência desse âmbito é ser uma conjuntura de referencialidades que dão sentido a cada encontro possível com os entes dados em geral [*Vorhandenen*, disponíveis, e *Zuhandenen*, manuais] e com as outras Presenças. Contudo, “‘mundo’ não é determinação de um ente que a presença em sua essência *não* é. ‘Mundo’ é um caráter da própria presença³⁰⁹”.

Definido e determinado esse âmbito de possibilidade em geral, Heidegger precisa expor de que maneira a Presença poder estar/ser em um mundo. E como ele antecipou no início do §12, a Presença não está em um mundo como a água está em uma cacimba – portanto como um ente dado entre outros entes dados –, de modo que Presença se dê [antes] sem mundo, e este sem Presença. *Pois mundo é traço ontológico da Presença, e Presença é traço ontológico do mundo*. É claro que onticamente pode se dizer perfeitamente que um ser humano quando nasce é

³⁰⁸ HEIDEGGER, *Ser e Tempo*, p. 77.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 112.

recebido por um mundo configurado etc., o que será também tematizado por Heidegger. Contudo, este mundo já está sustentado na lida diária dos outros entre si e com as coisas, e passará ele mesmo a ser sustentado por esse que chega. Por outro lado, ontologicamente este mundo só se mostra enquanto é constante e novamente retomado na chegada desses novos. Mas o que é o mundo?

Em certo sentido, o mundo não existe, ele não é algo da ordem do “presente”, dado [disponível ou à mão]. Ele é a própria condição de possibilidade de toda dispobinilidade e manualidade, de toda presentificação. Ou seja, ele é o *como*, ou pelo menos um aspecto deste. É por conta dessa quase inefabilidade e não-presentidade do mundo, por assim dizer, que Heidegger não se colocará a descrevê-lo diretamente. Ele tomará alguns desvios, que podem parecer protelações, e falará de coisas à primeira vista banais, cotidianas, e as reunirá num vocabulário estranho, por vezes até artificial.

O mundo é o âmbito no qual as coisas são possíveis ou impossíveis, agradáveis, feias, gratificantes, terríveis, enfim, é onde se dão as coisas e os homens (e até mesmo os homens como coisas). Mas então como está a Presença no mundo? Gostaríamos de, quanto for possível, não realizar uma sumarização dos conceitos e da argumentação empreendida por Heidegger quanto a isso, mas de fato apenas nos atermos ao fenômeno da compreensão, que efetivamente aparece inicialmente aqui. Compreender é, para Heidegger, um modo fundamental *como* a Presença é no mundo. Sendo, a presença já está posta a compreender que um livro, por exemplo, é, sob dadas condições, para ler, e que lido se pode alcançar algum conhecimento importante, é um objeto histórico, um estorvo, ou serve de apoio para algo, que pode ser jogado ou mesmo queimado etc. Em si mesmo, livro não é livro, ou mesmo *esse* livro; livro só pode ser livro num mundo aberto em e para um compreender. Com isso, essa estrutura, ou melhor, esse existencial, é, de uma vez, abertura da Presença em e para um mundo, assim como de mundo em e para a Presença. Num linguajar heideggeriano, essa abertura dá possibilidades, as quais são articuladas a cada vez em interpretações³¹⁰. Aqui encontramos a formulação inicial da compreensão como abertura, o que servirá para Heidegger tematizá-la mais radicalmente no avançar do tratado. Nesta primeira abordagem, ela está mais bem referida ao âmbito do mundo na cotidianidade.

³¹⁰ Cf. HEIDEGGER, *Ser e Tempo*, 209. É importante ver que a interpretação é mais bem um aspecto ou um modo da compreensão.

Deixaremos como implícitas as noções de posição prévia, visão prévia e concepção prévia {respectivamente, *Vorhabe*, *Vorsicht*, *Vorgriff*}, pois desejamos apresentar a compreensão apenas nesse modo geral de abertura prévia para a visada das coisas num mundo. Efetivamente, o que interessa dessas noções é que elas trazem em si o problemático do “prévio”, o qual suscita os questionamentos acerca de um círculo vicioso da compreensão. Esse prévio, já dado em um compreender, é o sentido {*Sinn*}, “o aparelhamento existencial-formal da abertura pertencente ao compreender³¹¹”. Para Heidegger, sentido não é algo dado nas coisas, mas é da ordem da existencialidade da Presença. Aberta em um compreender, a Presença *tem e dá* sentido aos entes. Em meio a essas reflexões, Heidegger antecipará algo que esclarecerá mais aquilo que já se mostra no horizonte de seu pensamento:

Ao se questionar sobre o sentido de ser, a investigação não medita nem ruma sobre alguma coisa que estivesse no fundo do ser. Ela pergunta sobre ele mesmo na medida em que ele se dá dentro da compreensibilidade da presença. O sentido de ser jamais pode contrapor-se ao ente ou ao ser enquanto “fundamento” de sustentação de um ente, porque o “fundamento” só é acessível como sentido, e isso mesmo que em si mesmo seja o abismo de uma falta de sentido³¹².

Num primeiro nível, sentido {*Sinn*} não é o mesmo que significado {*Bedeutung*}³¹³. Por isso se pergunta pelo sentido do Ser, e não sobre seu significado. O primeiro diz da presença {*Anwesen*}, ou vigência, do ser numa abertura; o segundo está na ordem do presente {*Anwesende*}, ou vigente, o ente³¹⁴. O ente está postado num sentido e por isso pode ser e ter significado, uma definição proposicional, por exemplo, ou mesmo uma destinação manual. Isso não parece ter muito lugar para nossa discussão aqui, mas creio que é o contrário, pois deixará o problema do círculo melhor situado.

O sentido é da ordem do Ser, é o que se dá à compreensão, que por sua vez se articula em interpretações. O mundo é, ontologicamente, sentido; onticamente, significado-significância {*Bedeutung-Bedeutsamkeit*}. Por sua vez, o sentido é o prévio, o *a priori* pressuposto em toda compreensão, de modo que toda

³¹¹ *Ibidem*, p. 213.

³¹² *Idem*.

³¹³ Aqui se encontra uma das proximidades e distanciamentos em relação a Husserl em *Investigações Lógicas*.

³¹⁴ Essa distinção entre a vigência e o vigente é fundamental, e será melhor trabalhada quando for discutido o ensaio *O dito de Anaximandro*.

interpretação se encontra sempre situada e condicionada. Como Heidegger aponta, isso é o horror para filologia e historiografia, pois seria o reconhecimento de que elas trabalham em meio a pressupostos situados que dificultam qualquer pretensão pura de objetividade. É, do ponto de vista da lógica, um círculo vicioso.

Contudo, Heidegger pensa que o círculo é uma possibilidade mais rica. Primeiramente, o círculo expõe a situação do compreender em seu ser pleno de pressupostos. Contudo, isso não é tudo e é possível, a partir daí, seguir por duas vias igualmente importantes. Uma diz da possibilidade de se explicitar estes pressupostos no exercício interpretativo, pondo-os em questão, o que caracterizaria mais a via gadameriana. A outra, na qual Heidegger seguirá propriamente, é ver nessa circularidade o acesso àquilo que abre a pressuposição mesma em seu ser. Com mais acuidade, direi que o círculo dá acesso à própria gênese, ou abertura, do sentido, que é a condição de todo pressuposto e significado. Heidegger assim precisará:

Para se preencher as condições fundamentais de uma interpretação possível, não se deve desconhecer as suas condições essenciais de realização. O decisivo não é sair do círculo, mas entrar no círculo de modo adequado. Esse círculo do compreender **não é um cerco** em que se movimento qualquer tipo de conhecimento. Ele exprime a *estrutura-prévia* existencial, própria da presença. [...] Nele se encontra a possibilidade positiva do conhecimento mais originário que, decerto, só pode ser apreendida de modo autêntico se a interpretação tiver compreendido que sua primeira, única e última tarefa é de não se deixar guiar, na posição prévia, visão prévia e concepção prévia, por conceitos populares e inspirações. [...] **ela deve assegurar o tema científico a partir das coisas elas mesmas**³¹⁵.

Haveria, então, duas maneiras de entrar no círculo. Uma, imprópria, depara-se com o corriqueiro, a significância cotidiana, articulando e esclarecendo os significados das coisas. A outra, como já sugerido acima, é o de colocar-se diante da própria gênese do sentido, as coisas elas mesmas. Mais concretamente, encontrar o como dos significados atribuídos às coisas, o seu sentido. Se a nossa reflexão estiver correta, a gênese do sentido diz respeito ao Ser, de modo que as coisas elas mesmas não poderiam ser, assim, do âmbito do ôntico, mas do ontológico. Ir às coisas elas mesmas significa, antes de tudo, refletir sobre o *modo* como os entes se mostram a partir de cada *compreensão de ser*.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 214-215, grifos nossos.

Tudo isso, contudo, depende de que seja entendido e acolhido o “sistema” heideggeriano de presentificação das coisas. Esse sistema se baseia na noção de verdade como desvelamento { *Unverborgenheit*, *alétheia* } e clareira { *Lichtung* } ³¹⁶, e não como correspondência e adequação – que seriam derivados daquela mais originária. Isso porque a gênese do sentido se encontra precisamente aí. É nessa relação íntima entre Ser, verdade e compreensão que encontramos o delineamento do âmbito em que cada Presença se constitui junto a um mundo. Ambos acontecem aí, pois, como dissemos acima, Presença é um traço do mundo assim como mundo é um traço da Presença. Portanto, em nosso sentir, no acontecimento da verdade, que é o desvelamento do Ser, alumia-se um campo de sentido, uma abertura, que é o mundo, no qual cada Presença sempre está posicionada em geral e singularmente. Nesse sentido, entendemos que o acontecimento da verdade é também o acontecimento da Presença e do mundo. É a partir dessa abertura que toda significação se torna possível e disponível.

Se nos determos nesse último aspecto, teremos que, a partir de Heidegger, seria pensável uma relação da Presença consigo e com o mundo em outros termos. Além disso, o próprio círculo da compreensão, a princípio vicioso, mostra-se fundado a cada vez num acontecimento que o atravessa e supera. A circularidade seria um aspecto formal da constituição da significância (o uso das palavras, dos instrumentos, dos sinais em geral, das idas e vindas de nosso dia-a-dia etc.) a partir da projeção de um sentido dado pelo desvelamento do Ser. Nesse sentido, ele explicaria simplesmente de que maneira se articulam essas instâncias sem necessariamente condicionar o acontecimento singular da verdade. Simplificando mais, o círculo, em verdade, traduz a dinâmica de retomada e projeção da compreensão, a qual, por sua vez, está sempre a cada vez na dependência de uma doação do Ser, que, de alguma maneira, transcende a própria formalidade do círculo. Numa imagem, diríamos que o desvelamento do Ser é o impulso que renova, a cada vez, o movimento do círculo da compreensão. No entanto, a própria compreensão e sua interpretação são o modo como a verdade reverbera em nossa existência e se articula em nossa lida. Por isso, o círculo é tanto uma espécie de polo de magnetização do Ser como de sua reverberação, dispersão. Novamente nos valendo de uma imagem, o círculo *apareceria* mais bem como uma espiral.

³¹⁶ Cf. *Ibidem*, p. 282ss.

4.2. Ambiência e Compreensão

Antecedendo a explicitação da compreensão, vemos em *Ser e Tempo* a tematização de outro existencial paralelo e copertinente à própria compreensão. A disposição {*Befindlichkeit*} é um matiz fundamental para se caracterizar como a Presença se encontra no mundo. A própria palavra utilizada por Heidegger expressa uma gama de significados que dizem respeito a esse “estado”. Para tentar definir melhor esse existencial, Heidegger dirá que ele se tonaliza como “humor” {*Stimmung*}, que onticamente aparece como emoções, sentimentos, estados da alma etc. Com efeito, *Befindlichkeit* é como se está colocado afetivamente em um lugar, como alguém se encontra ambientado ali {*Da*} “afinado num humor”³¹⁷. Nesse sentido, propomos uma tradução alternativa que remarque a pertinência da Presença a um mundo: ambiência³¹⁸. Através dela, vemos a Presença desde sempre numa interessância no e pelo mundo, de modo que todas as suas ações estão permeadas não só pela compreensão, mas por uma ambiência. Ambas, compreensão e ambiência, estruturam-se na abertura fundamental da Presença, o seu pre³¹⁹ {*Da*, aí}.

Nosso interesse pela ambiência se mostrará um dos pontos centrais da tese, pois é por meio dela que podemos efetivamente estabelecer uma conexão mais íntima com o Trágico. Afinal, pelo menos desde Aristóteles (e talvez Platão), as emoções [*páthei*] trágicas são aspectos basilares na apreensão e caracterização das obras trágicas. Por outro lado, dentro em pouco iremos argumentar de que modo essas obras trágicas são fonte originária do Trágico, e como este, de sua parte, aparece como configurador de humores.

O intento de Heidegger ao tematizar a ambiência e os humores é mais precisamente apresentar aquele que melhor situaria a Presença no questionamento sobre seu ser e, com isso, em condições de reabilitar a questão pelo Ser. Por isso, vemos a angústia ser privilegiada e discutida amiúde. Note-se que em outros textos

³¹⁷ *Ibidem*, p. 193.

³¹⁸ Há uma certa inspiração em Gumbrecht para nos autorizarmos essa tradução. Ao refletir sobre *Stimmung*, ele a concebe, de passagem, como “atmosfera, clima, ambiente” (Cf. GUMBRECHT, *Atmosfera, Ambiência, Stimmung*, p. 150). Se do ponto de vista de Heidegger, a *Stimmung* é o verso ôntico da *Befindlichkeit*, então esta pode muito bem significar a maneira *como* a Presença toma ambiente, ambienta-se, de forma que “ambiência” designa precisamente isso: ser-ambientado.

³¹⁹ Seguindo a opção de Márcia Schuback.

heideggerianos são apresentados humores diversos, como tédio, alegria, amor, serenidade etc.³²⁰, o que nos parece mostrar que não há razões estritas para se privilegiar um em relação ao outro no que diz respeito ao projeto heideggeriano, embora em *Ser e Tempo* a angústia tenha o relevo máximo por ser aquela que singulariza a Presença enquanto abertura ao Ser. Cada um pode servir para a elucidação de um modo como a Presença está no mundo e com relação ao seu próprio ser. Assim, trataremos a ambiência e seus humores num sentido amplo que contemple toda e qualquer emoção trágica.

Primeiramente, Heidegger não quer fazer uma psicologia, uma ciência dos dados da mente, da alma etc. Não se trata de investigar as origens somáticas dos humores, mas sim aquilo que é a condição de possibilidade para que tais estados da alma psicossomáticos possam aparecer enquanto x, y, ... Isso certamente soa estranho para nós, pois tendemos modernamente a tratar nosso estar no mundo, de modo geral, em termos fisio-psicológicos. Isso não é errado, claramente. Contudo, não impede que concebamos uma instância prévia que dê *sentido* a esse caráter médico-psicológico com suas definições e categorizações de fenômenos psicológicos. Numa palavra, antes de mais nada, estamos já ambientados de uma certa maneira, e é essa ambiência que abre a possibilidade para que humores psicológicos ganhem significância e possam ser escrutinizados, nomeados, categorizados, compreendidos, tratados, medicados etc. Nesse sentido, é preciso que um mundo esteja aberto de tal maneira para que emoções, em sentido psicológico estrito, apareçam³²¹. De todo modo, não é sem cabimento entender que essas distinções propostas por Heidegger são pelo menos parciais. Talvez essa resistência com a psicologia dos humores ou emoções seja fruto de um contato incipiente com uma psicologia específica e iniciante do seu tempo, a qual possuía uma forte ligação com as ciências empírico-fisiológicas.

Por outro lado, do ponto de vista da arte, uma reflexão sobre os humores parece ser óbvia, mesmo se tomarmos de partida uma certa estética, por exemplo a kantiana. Nesse caso, fala-se de *sentimentos* {*Gefühlen*} do belo e do sublime.

³²⁰ Cf. HEIDEGGER, *The fundamental concepts of Metaphysics*; HEIDEGGER, *Serenidade*; HEIDEGGER, *Explicações da Poesia de Hölderlin*. Iremos, na medida do possível, expor em linhas gerais a ocorrência de cada um desses humores, especialmente naquilo em que se mostrar pertinente quanto à sua temporalização.

³²¹ Cf. HEIDEGGER, *Zollikon seminars.*; HEIDEGGER, *Ser e Tempo*; RATCLIFFE, *Why mood matters*.

Contudo, uma tal estética está muito dedicada a entender tais sentimentos como puramente *subjetivos*, afeitos a uma interioridade contraposta a uma exterioridade. Além disso, reduz-se em demasia o espectro de possibilidades apenas atendo-se a estes dois sentimentos, ainda que eles possam nos servir para boas reflexões sobre a experiência da arte. Desse modo, a nossa reflexão se propõe a tomar parte da perspectiva existencial da arte, o que ficará mais claro no próximo tópico.

Fica indicado, portanto, que os humores, tratados a partir do ponto de vista da fenomenologia existencial, são modos de se estar no mundo, ou seja, são desde já indícios da exterioridade fundamental da Presença. Isso justifica a não adesão a uma psicologia que esteja ancorada numa noção de subjetividade, ou seja, que encare os humores, sentimentos etc., como objetos de uma interioridade. Pode-se dizer tranquilamente, em nosso sentir, que uma pessoa “tem” um humor, de modo que se indique assim que ela está afetada por ele em dado momento; quer dizer, um humor não é, por conta de sua exterioridade, alheio e contraposto a um indivíduo. Certamente, ele lhe diz respeito de um modo singular. Contudo, em tal individualidade, ou, melhor, singularidade, o humor não está “dentro” primeiro para depois expandir-se e encontrar um objeto ao qual aderir. Em verdade, *está-se* num humor, no sentido de encontrar-se já nele ambientado de tal modo, que o mundo aparece também pré-figurado nele numa possibilidade. Tal caracterização aproveita aquelas já feitas por Heidegger sobre o fenômeno do mundo, especialmente naquilo que toca ao momento estrutural “ser-em” {*In-sein*}, “pois também este modo [de abertura, a disposição] é em si mesmo ser-no-mundo³²²”.

Além disso, fica por saber como um humor vem a ser, acontece, ou seja, *chega-nos*. Do ponto de vista fisiológico, pode-se muito bem descrever e explicar *o que* se passa em nosso corpo para que possamos sentir algo; no final das contas é um processo físico-químico. Isto está perfeitamente *correto*. Mas o que é isto um humor para que ele apareça *como* sentido e projeção de existência? Talvez aqui comecemos a ver por que ambiência e compreensão estão necessariamente entrelaçados de maneira *a priori*, de tal sorte que as duas acontecem simultaneamente e são o que abre o sentido do mundo de maneira pré-conceitual. A existência, enquanto modo de ser essencial da Presença, é sempre esse *desde-já-em*, que se mostra nos diversos modos como ela lida com o mundo, os entes

³²² Heidegger, *Ser e Tempo*, p. 196.

intramundanos, e consigo mesma. Como várias vezes repete Heidegger, a Presença é um ente que está sempre numa antecedência de si mesmo lançado e em projeção. Essa estrutura formalíssima e de início obscura será posteriormente clarificada pela temporalidade da Presença.

Mas a questão persiste sobre como acontece essa ambiência humoral, qual a sua *causa*. Aqui, em verdade, pergunta pela *causa* não seja muito adequada para o modo como Heidegger persegue o problema, pois não se trata de construir uma cadeia causal ao modo das ciências empíricas. Ou seja, não é um objeto, um ente que causa uma ambiência humoral. Seguindo o estilo da fenomenologia, Heidegger está em busca da configuração de um fenômeno “não-real” (para usar uma terminologia husserliana), que não está *no* mundo – entendido simplesmente como o espaço-tempo onde os entes empíricos estão –, mas que é a condição de possibilidade de um mundo – no sentido de uma conjuntura de significância. Desse modo, temos primeiramente que a ambiência não é da ordem do ôntico, mas do ontológico. Em segundo lugar, enquanto tal ela é *sentido*, configuração de significância. Isto está de acordo com a pergunta que está no horizonte de *Ser e Tempo*, qual seja, o sentido do Ser, e não sua causa.

O indício está dado na própria palavra *acontecimento*: dá-se uma ambiência, acontece, abre-se uma fenda no seio da existência. Mas, de novo, de onde ela vem? Da lida com as coisas mesmas. No entanto, o que são as coisas mesmas? Os entes em geral? Sim e não. Apenas na medida em que os entes são considerados em seu modo de ser, ou seja, no como eles nos chegam e se apresentam a nós a partir de uma certa estruturação significante. É dizer, em poucas palavras, que são os entes considerados ontologicamente, portanto. Isso nos indica que a ambiência não vem ao acaso, ainda que seja um acontecimento, mas sim de uma atitude da Presença no mundo. Isso ficará claro a partir da análise que Heidegger fará da angústia {*Angst*}, a qual receberá mais adiante um lugar especial em nosso trabalho. Em *Ser e Tempo* a angústia é a ambiência por excelência que pode encaminhar para a reabilitação da questão pelo sentido do Ser, pois ela põe o próprio ser da Presença em questão; em verdade, em *uma* questão autêntica. Ela aparece como um modo de estar no mundo contrastante com aqueles que permeiam uma certa situação corriqueira do ser-no-mundo. Estas “situações” estão contidas no que será genericamente caracterizado como “decadência” {*Verfallen*}.

Até aqui consideramos a ambiência humorada numa perspectiva mais ampla, sem tematizarmos propriamente como ela diz respeito à Presença de modo imediato, ou seja, o “como *se* está no mundo”. Há uma relação a si, ainda que não seja de uma reflexividade subjetiva que figuraria mais bem uma postura perceptivo-cognitiva do sujeito. O ensimesmar-se tem a marca ontológica, portanto é relação ao próprio ser da Presença, como ela compreende a *si* mesma, ainda que este *si-mesmo* seja sempre um desde já fora, exterioridade radical, pois que a Presença é sempre lançada num mundo. Mas *sabe* ela disso? “Na maior parte das situações ôntico-existenciárias, a presença se esquia ao **ser** que se abre nessa afinação do humor³²³”. Além disso, não é uma questão propriamente de *saber*, pois ainda assim “do ponto de vista ontológico-existencial, isto significa: naquilo que o humor faz pouco caso, a presença se descobre entregue à responsabilidade do pre³²⁴”. O que esse descobrir traz é o que Heidegger chama de “que” {*Dass*}, que na verdade parece sintetizar uma espécie de intuição de “que é”, não no modo do ser-simplesmente-dado, subsistente {*vorhanden*}, mas da existência. Esta é descoberta como facticidade {*Faktizität*} – diferente de fatualidade {*Tatsächlichkeit*} –, ou seja, como estar-lançada {*Geworfenheit*}. A facticidade do estar-lançado significa primeiramente que a Presença se encontra sempre em meio aos entes no mundo afinada numa certa *atitude*; esta afinação provém de (ou está entregue a) uma essencial *responsividade*³²⁵ {*Überantwortung*} ao seu ser, de modo que se diga que a Presença corresponde ao Ser. Em relação aos entes intramundanos, essa responsividade traduzir-se-á no que chamaremos de interessância; a Presença está sempre *disposta* de algum modo em relação aos entes de modo que eles possam vir ao encontro e “tocá-la”.

Esta é uma situação pré-conceitual em dois sentidos copertinentes: 1) prévia a uma conceitualização; 2) anterior a qualquer conhecimento. Assim, está aquém de certeza epistemológica. Heidegger entafiza bastante isso na seguinte passagem:

³²³ *Ibidem*, p. 194, grifo nosso em negrito.

³²⁴ *Idem*.

³²⁵ Márcia Schuback traduz por “entregue à responsabilidade”. Preferi optar por “responsividade” por considerar importante enfatizar esse gesto de “responder/corresponder” ao Ser, além de estar de acordo com a questão do apelo da consciência {*Ruf des Gewissens*}, que aparece mais adiante em *Ser e Tempo* (§56). Certamente a palavra “responsabilidade” também contém isso, mas talvez se tornaria mais distante a sua referência por conta de um uso e entendimento corriqueiro mais ligado à experiência moral. Por outro lado, ela poderia também, por conta disso mesmo, remarcar a necessidade essencial da Presença em assumir seu ser, ou seja, uma responsabilidade digamos ontológica.

Significaria um grande equívoco fenomenal identificar *o que* se abre na afinação do humor e *como* o faz com o que a presença “simultaneamente” aí conhece, sabe e acredita. Mesmo que a presença estivesse “segura” na crença de seu “para onde” (*Wohin*) ou pretendesse saber o seu de onde, mediante um esclarecimento racional, nada disso diminuiria o seguinte fenômeno: o humor coloca a presença diante desse **que** de seu pre, o qual se lhe impõe como **enigma** {*Rätselhaftigkeit*, misteriosidade, caráter de ser-enigmático} inexorável. Do ponto de vista ontológico-existencial, não há nenhuma razão para se desprezar a “**evidência**” da **disposição** {*Befindlichkeit*, ambiência}, comparando-a com a certeza apodítica de um conhecimento teórico acerca do que é simplesmente dado. [...]

Que uma presença de fato possa, deva e tenha de se assenhorar do humor através do saber e da vontade pode, em certas possibilidades de existência, significar uma primazia da vontade e do conhecimento. Isso, porém, não deve levar à negação ontológica do humor enquanto modo de ser originário da presença. Neste modo de ser, ela se abre para **si mesma** antes de qualquer conhecimento e vontade e *para além* de seus alcances de abertura. [...]

Aqui já se torna visível que a disposição **está bem longe da simples constatação de um estado de alma**. E possui tampouco o caráter de uma apreensão reflexiva abrangente que toda reflexão imanente só pode se deparar com “vivências”, porque o pre já se abriu na disposição³²⁶.

Essa forma de conceber o “que se é” se choca, segundo a própria intenção de Heidegger, diretamente com a cartesiana, por exemplo, que é a figura exemplar do pensamento moderno. Esta pretende encontrar a certeza do ser da Presença na reflexividade da consciência que pensa-percebe a si mesma: penso, logo sou, existo. A proposta heideggeriana, noutro giro, assenta-se numa evidência, como já dito, pré-reflexiva, e prescindiria partir de uma consciência que percebe ou intui vivências interiores. É por meio dos humores que a Presença se coloca diante da *evidência*, mesmo que enigmática, de “que é”, e de tal modo que os próprios entes intramundanos não são apagados nessa descoberta, antes a constituem de princípio. Eles e a própria Presença mostram-se numa significância humorada na lida cotidiana, ainda que não seus aspectos e caracteres não sejam tematizados. A Presença é e *deve* ser a partir de uma abertura para qual foi desde sempre lançada; isso é o que caracteriza a responsividade. Ela está *constrangida* a ser em relação a si e aos entes. Nesta linha, diremos antecipadamente com Schuback que “[a] existência é trágica na medida em precisa conquistar o que ela é³²⁷”.

A ambiência e seus humores constituem a abertura do pre da Presença, mas toda abertura se dá na medida em que é compreensiva, irradiadora de sentido. “Toda

³²⁶ *Ibidem*, p. 195, grifos nossos em negrito.

³²⁷ SCHUBACK, *In vino veritas*, p. 55.

disposição {*Befindlichkeit*, ambiência} sempre possui a sua compreensão, mesmo quando a reprime. O compreender está sempre afinado pelo humor³²⁸. Heidegger previne-nos, assim, da tentação de explicar isso de maneira causal, ou seja, como se um humor causasse o modo como compreendemos algo (colorisse nosso entendimento), ou o contrário. Até porque não se trata de compreender *algo*. Esta é noção tradicional de compreensão que possui uma pretensão epistemológica marcada. Para Heidegger, isto pode estar correto em relação aos entes onticamente considerados, mas não ontologicamente. De todo modo, o que está em causa aqui é a relação entre ambiência e compreensão, e não há uma maneira fácil de expressá-la senão afirmando, provisoriamente, que todo humor é compreensivo e toda compreensão é humorada. Isso quer dizer que todo o *como* de um ente vir ao encontro num mundo dá-se de acordo com um sentido e uma interessância. Retomando o exemplo tradicional do machado, tem-se que ele pode aparecer como para o uso e de tal modo que este uso requeira uma “tranquilidade”, mas ele também pode se mostrar como o “urgente”, o “cansativo”, o “entediante”; se defeituoso, o machado pode aparecer como o inútil e “frustrante”, “enervante”. Isso são humores específicos, pontuais. Seria necessário tentar descrever com mais acuidade de que maneira eles estão situados numa ambiência. No caso do machado, é a da cotidianidade, mas esta contém em si certamente diversos modos de ambiência possíveis que *aí* nos engajam³²⁹. Com isso, é fácil ver como a linguagem recai em representações de *sentimentos*, de forma que podemos nos distanciar do projeto heideggeriano. A linguagem necessita também nesse caso de novas formas para acolher tal experiência. Em nosso sentir, é também por esta razão que a arte nos servirá de lugar para o desenvolvimento de nossas reflexões.

Mas é necessário ainda, cremos, afastar a impressão de que os humores são da ordem da emoção e do sentimento, entendidos esses como estados da alma ou vivências. Por mais que *Ser e Tempo* tenha sido eventualmente prestado para leituras desse tipo, é na verdade em *Os conceitos fundamentais da Metafísica* que estão reflexões mais elaboradas de Heidegger as quais refutam aquelas duas perspectivas. Por essa razão, iremos prosseguir mais um pouco na análise da ambiência de forma a mostrá-la mais ainda em sua performance ontológica.

³²⁸ *Ibidem*, p. 202.

³²⁹ Ratcliffe (Op. Cit., p. 158) também tenta realizar uma tal descrição.

Com efeito, “humor” é uma tradução de “*Stimmung*”, mas também se traduziu em português por “tonalidade afetiva”, e poder-se-ia optar também por ânimo, estado de alma; em inglês tem-se por vezes “*attunement*” (uma tradução boa para o propósito desta análise) ou “*state of mind*”; em espanhol tem-se “*temple de animo*”; em italiano, “*stato d’animo*”; etc. Tudo isso é correto. Contudo, o uso feito por Heidegger indica uma outra coisa, a qual fica mais explícita ainda em *Os conceitos fundamentais da metafísica*: a *Stimmung* é uma atmosfera e uma afinação:

É como se um humor fosse já, em cada caso, aí, por assim dizer, como uma **atmosfera** na qual nós primeiro imergimos em cada caso, e a qual então nos afina de todo. Isso não apenas assim parece, mas **é** assim; [...] nós precisamos descartar a psicologia dos sentimentos, vivências {*Erlebnisse*} e da consciência. [...]

Um humor é um modo, não meramente uma forma ou uma modalidade, mas um modo no sentido de uma melodia que não apenas paira sobre o assim dito próprio ser subsistente {*Vorhandensein*} do homem, mas que dá o tom para este ser, i.e., afina e determina a maneira e o modo {*Art und Wie*} de seu ser. [...]

Humores são os modos fundamentais {*Grundweisen*} nos quais **nos encontramos dispostos** {*in denen wir... befinden*, nos ambientamos} de tal e tal modo. Humores são o “como” {*Wie*} de acordo com o qual se é de tal e tal modo.³³⁰

Diferentemente de *Ser e Tempo*, aqui encontramos mais claramente uma correspondência mais próxima entre *Stimmung* e *Befindlichkeit*, e de tal modo que o primeiro se mostra mais bem afastado de uma instância psicológica e mais próxima a uma “ambientação”³³¹. A Presença está sempre numa afinação humoral de uma ambiência. Esta é o *tom* em geral e o campo harmônico da abertura de um mundo; aquela, a tonalização do tom, a sua singularização numa Presença faticamente situada.

Esse refinamento na caracterização dos humores por Heidegger é paralelo ao lugar que eles ocuparão aí. De fato, Heidegger está ainda mais interessado em descrever a ambiência histórica de seu tempo e de apresentar qual afinação humoral

³³⁰ HEIDEGGER, *The fundamental concepts of metaphysics*, p. 67, grifos nossos em negrito. Passagem traduzida: “It seems as though an attunement is in each case already there, so to speak, like an atmosphere in which we first immerse ourselves in each case and which then attunes us through and through. It does not merely seem so, it is so; [...] we must dismiss the psychology of feelings, experiences, and consciousness. [...]

An attunement is a way, not merely a form or a mode, but a way [Weise] – in the sense of a melody that does not merely hover over the so-called proper being at hand of man, but that sets the tone for such being, i.e., attunes and determines the manner and way of [Art und Wie] his being. [...]

Attunements are the fundamental ways in which we find ourselves disposed in such and such a way. Attunements are the 'how' [Wie] according to which one is in such and such a way.”

³³¹ Isto me parece inclusive dar suporte à opção de tradução aqui de *Befindlichkeit* por “ambiência”.

deve corresponder a ela para que um pensamento filosófico possa nela se situar e “agir”. Trata-se, pois, de um capítulo da história da Metafísica que exige uma atitude específica e urgente de uma época. “Se nós compreendemos a nossa tarefa, então precisamos cuidar para que não comecemos mais uma vez a deliberar sobre humores ou ainda sobre o despertar {*Wecken*}, mas na medida em que o despertar é uma ação {*Handlung*}, nós devemos agir {*Handeln*} de acordo com ele³³²”. Antes de uma tarefa explicitamente conceitual, Heidegger deseja despertar um humor privilegiado, aquele que poderia nos colocar numa afinação com a urgência de um tempo. Ao mesmo tempo, tal afinação é liberadora de um entendimento abrangente sobre este momento histórico, ou seja, em tal afinação dá-se uma compreensão histórica, por assim dizer, a qual possibilita a visão do *decisivo*.

Por ora, consideramos suficientes estas notas sobre a afinação humoral e a ambiência. Ainda é necessário, cremos, aprofundarmo-nos em outra dimensão constitutiva dos humores. Trata-se da sua temporalidade, quer dizer, de como eles são modos de temporalização da temporalidade. Com isso, esperamos poder dar os elementos para a descrição fenomenológica do Trágico.

4.3. A temporalidade dos humores

Neste tópico, prelinearemos aquilo que consideramos, ao lado da fenomenologia dos humores, o coração desta investigação. De fato, a formulação da hipótese geral é: o Trágico é uma experiência existencial, e ela se assenta sobre duas dimensões básicas: 1) humores; 2) temporalidade.

Aqui ainda não serão desenvolvidas a fundo todas as consequências dessa hipótese. Assim, trataremos mais bem de expor como se pode aprender com Heidegger, em particular com *Ser e Tempo*, de que maneira a temporalidade diz respeito aos humores; em verdade, como a temporalidade é descoberta a partir dos humores. Em síntese, afirma-se de início que cada humor temporaliza a temporalidade num modo singular, servindo de exemplo paradigmático a angústia {*Angst*}.

³³² *Ibidem*, p. 68. Passagem traduzida: “If we have understood our task, then we must now see to it that we do not suddenly start to deliberate about attunements again or even about awakening, but inasmuch as this awakening is an acting, we must act in accordance with it”.

4.3.1. Angústia e a abertura do Cuidado

Começamos com a angústia porque é ela que tem prioridade em *Ser e Tempo*³³³, nosso ponto de partida está intimamente associado à possibilidade de desencobrimento da estrutura da temporalidade {*Zeitlichkeit*} da Presença. A temporalidade é o que garante o ser todo da Presença enquanto ser-no-mundo, pois articula os seus momentos estruturais, unificados naquilo que Heidegger chama de cuidado {*Sorge*, cura}. Nesse caso, a angústia é a ambiência que põe em questão, como uma *epokhé*, o mundo em sua totalidade, trazendo a necessidade de se determinar “a totalidade originária do todo estrutural da Presença” (§39). É também aqui que o ser-para-morte {*Sein-zum-Tode*} se mostrará como a possibilidade radical de ser da Presença, e particularmente para desvelar o seu sentido temporal no porvir {*Zukunft*}.

A angústia é uma “ambiência compreensiva”³³⁴ {*verstehende Befindlichkeit*}” que, no conjunto do pensamento heideggeriano, está mais diretamente ligada ao ser da Presença em sua singularidade (a uma ontologia fundamental), enquanto o tédio diz respeito a uma possibilidade de experiência do ser de uma época em sua totalidade, de seu acabamento histórico – no caso, a destinação da Metafísica no Ocidente. A angústia, de todo modo, é ainda aquela, enquanto abertura privilegiada do ser da Presença, que habilita todo questionamento sobre o Ser, a história do Ser, as aberturas epocais, o destino da Metafísica etc. Ainda que haja uma mudança de ênfase no correr do pensamento de Heidegger, é sempre a Presença, o ser do humano, o ponto de partida inescapável. É claro que isso não determina lugares estanques para cada um desses humores, mas consideramos possível ver essa distinção de âmbito e intensidade no uso que Heidegger faz de cada um deles.

Para não expor a análise ao perigo da dispersão e da mera paráfrase e repetição, foram escolhidas duas perspectivas que confluem no essencial. A primeira é mais uma premissa, a qual diz simplesmente que a angústia arranca a Presença da ordem dos entes presentes {*anwesenden Seinenden*}, os quais compreendem os entes simplesmente dados ou subsistentes {*vorhandenen*} e disponíveis, manipuláveis {*zuhandenen*}, e a lança na da presença de seu ser {*Anwesen seines Sein*}. Aqui está em operação a diferença ontológica no modo da

³³³ Vale lembrar que ela também aparece em *Que é Metafísica?*.

³³⁴ HEIDEGGER, *Ser e Tempo*, p. 248, modificado por mim.

temporalidade, em que o ente é presente, vigente {*anwesend*} e o Ser é presença, vigência {*Anwesen*}³³⁵. A segunda perspectiva antecipa talvez a conclusão central do tópico, qual seja, a de que a angústia, associada ao ser-para-a-morte, desvela a Presença como porvir. Contudo, a angústia é ela mesma temporalizada num modo estranho, que pode parecer alheio a qualquer possibilidade de porvir. É que a angústia também coloca a Presença num modo de afasia existencial. Ela é uma suspensão, um longo suspiro. Nesse sentido, há um desafio em justificar como se passa dessa suspensão para o despertar do porvir; na verdade, até mesmo se há a necessidade de tal “passagem”, ou seja, se no final das contas a suspensão não está mais bem intimamente ligada ao porvir, de sorte que a incompatibilidade de ambos os fenômenos se mostre apenas superficialmente separados por conta de uma compreensão prioritariamente orientada ao ôntico.

Até chegar ao fenômeno da angústia, Heidegger descreve a Presença enquanto ser-no-mundo prioritariamente como ela se mostra “numa primeira aproximação e na maior parte das vezes” na lida cotidiana. Ou seja, o mundo é normalmente o mundo cotidiano da conjuntura de significações manifestas no estar junto às coisas e com os outros. Nesse caso, a Presença está aberta no modo da decadência {*Verfallen*}, compreende-se pelo impessoal {*Das Man*, §§25-27}, expressa-se na falação {*Gerede*, §35}, olha para tudo com curiosidade {*Neugier*, §36}, de tal sorte que tudo tende a se diluir na ambiguidade {*Zweideutlichkeit*, §37}. Aí, a Presença está aferrada ao ente intramundano presente, esquecendo-se inclusive de si enquanto ente que é e *existe*. Ela está *por aí*. Contudo, tudo isto é constitutivo da Presença, não sendo necessariamente negativo para Heidegger, ainda que certamente *insuficiente*, especialmente no que diz respeito à possibilidade de se conduzir uma reflexão que busca reabilitar a pergunta pelo sentido do Ser.

Pois bem, isto é quase proverbial, mas é determinante para nos situarmos no lugar essencial da angústia. De fato, ela é a radicalização da *decadência*, seu estado limite. Nessa situação, a Presença se encontra tão dispersa por aí que este mesmo “aí” perde sua conjuntura, portanto, desjunta-se. Isso quer dizer que o próprio mundo aparece não mais como significância, mas sim como insignificância {*Unbedeutsamkeit*}. Em certa medida, a angústia advém de um excesso de significância pelo transbordamento do mundo cotidiano. De início, a Presença está

³³⁵ Tema que permeia todo o ensaio *O dito de Anaximandro*, por exemplo.

totalmente entregue ao ente, ocupa-se dele; comunica-se impessoalmente com todos sobre qualquer coisa, joga conversa fora ou resolve assuntos urgentes; seu horizonte é o agora, e mesmo o passado e o futuro são variações desse agora: agora-não-mais, agora-ainda-não. E então a Presença se angustia. Mas com o quê? Nada³³⁶.

Heidegger retomará a distinção entre medo {*Furcht*} e angústia para representar melhor em relação a que esta se refere. Em poucas palavras, tem-se medo de “algo”, algum ente intramundano que aparece na conjuntura do mundo cotidiano como ameaçador-amedrontador. Dele a Presença tende a fugir, portanto retirar-se de sua frente, esconder-se. A angústia, por sua vez, está fundada antes num desvio de si mesmo em direção ao ente; portanto, ela não foge de um/do ente intramundano, mas antes recolhe-se nele para “fugir” de si mesma. Mas por que a Presença “quer” desviar-se de si? Não se trataria, para Heidegger, de uma vontade, mas de uma tendência ou *necessidade existencial* oriunda do modo como a Presença sempre compreende a si mesma primeiramente a partir do ente intramundano³³⁷. O excesso de significação na lida cotidiana desenfreada leva a uma situação paradoxal, pois ao mesmo tempo torna o mundo circundante destituído de significância, indiferenciado, portanto, em boa medida desalentador, mas ao mesmo tempo faz com que a Presença adira mais ainda ao ente intramundano na busca de um fundamento *presente* nele mesmo “a fim de que a ocupação perdida no impessoal possa deter-se na familiaridade tranquila³³⁸”, levando a uma espécie de ciclo vicioso existencial. Nesse caso, a angústia pode mostrar-se onticamente como uma *mania*, um frenesi por novidades etc.³³⁹, e não necessariamente numa imagem sorumbática, soturna de um semblante noturno e melancólico. Para precisar melhor esta ambiência e o que ela descobre, Heidegger diz:

Naquilo com que a angústia se angustia revela-se o “é nada e não está em lugar nenhum”. Fenomenalmente, a **impertinência** {*Aufsässigkeit*} do nada e do lugar nenhum intramundanos significa que *a angústia se angustia com o mundo como tal*. A total insignificância que se anuncia no nada e no em lugar nenhum não significa

³³⁶ Cf. *Ibidem*, p. 253. Cf. também *Que é metafísica?*, no qual a reflexão sobre o nada desponha de um confronto com as ciências. Lá também a angústia e a estranheza aparecem de maneira similar a *Ser e Tempo*.

³³⁷ Isso está muito bem analisado, para além de *Ser e Tempo*, em *Os problemas fundamentais de Fenomenologia* (§§1-18).

³³⁸ HEIDEGGER, *Ser e Tempo*, p. 255.

³³⁹ Mais próxima do que hoje chamamos mais comumente na Psicologia de “ansiedade”, que é inclusive uma das traduções possíveis para *Angst*.

ausência de mundo. Significa que o ente intramundano em si mesmo tem tão pouca importância que, em razão dessa *insignificância* do intramundano, somente o **mundo se impõe em sua mundanidade**. [...]

Do ponto de vista ontológico [...] ele pertence essencialmente ao ser da presença como ser-no-mundo. Se, portanto, **o nada**, ou seja, **o mundo como tal**, se apresenta como aquilo com que a angústia se angustia, isso significa que *a angústia se angustia com o ser-no-mundo ele mesmo*³⁴⁰.

Interessante ver como Heidegger lança mão da ideia de “impertinência”, aparecida antes quando analisados os modos de re-descoberta dos entes à mão, os manuais na ocupação modificados em simplesmente dados³⁴¹. Ali, eram entes singulares e suas conjunturas específicas que se mostravam modificados na lida “deficiente” com eles, desencadeada por uma espécie de estranhamento. Fala-se, portanto, de surpresa {*Auffallen*}, importunidade {*Aufdringlichkeit*} e impertinência {*Aufsässigkeit*}. Contudo, mais do que uma simples modificação no seu modo de ser, esses três fenômenos explicitam a conjuntura do mundo circundante através destas experiências de negatividade. Ou seja, cada ente tem o potencial de revelar, por uma via negativa, a conjunção de significações e referências estruturadas num mundo. Mas aqui ainda é o mundo numa compreensão pré-fenomenológica, uma primeira demonstração inicial de que mundo sempre se dá ainda que não de modo temático numa investigação explícita³⁴². Por seu lado, a impertinência da angústia é de outra natureza e alcance.

Efetivamente, a impertinência é o caráter de algo, um ente intramundano, que obstrui a ocupação por não ter um *lugar* nela. É um ente que, mais do que *sobrando* e, portanto, sem função, é completamente estranho àquela lida, não tem significado naquele contexto, está *fora de lugar*. Assim, ele não tem um para-quê {*wozu*}, de modo que a Presença não pode estar junto dele. No entanto, na angústia a impertinência é do próprio lugar em geral, da espacialidade conjuntural e referencial do mundo, não bem de um ente intramundano específico. Por isso, fala-se do nada e da insignificância. O nada, porque não é nenhum ente nem conjunto de entes o que está em questão; a insignificância, pois a própria conjuntura está em suspensão. Mas também podemos dizer que é a impertinência da própria Presença a qualquer conjuntura antes conhecida e familiar.

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 253-254, grifos nossos em negrito.

³⁴¹ Cf. *Ibidem*, p. 122-123.

³⁴² Cf. *Ibidem*, p. 121.

O final da passagem ainda é mais decisivo, pois Heidegger acrescenta aí que, na suspensão da conjuntura do mundo, é o próprio ser-no-mundo que “subsiste” em evidência. A Presença angustiada, ainda que no frenesi de se aprofundar cada vez mais na ocupação, perde ela mesma o lugar da ocupação, de tal forma que seu ser não está mais determinado prioritariamente por aquilo de que se ocupa. Neste âmbito indeterminado do lugar nenhum {*nirgends*}, a Presença está fora de casa {*Unzu Hause*, não-em-casa}, estranhada {*unheimlich*}.

Antes de avançar sobre este aspecto fundamental paralelo à angústia, gostaríamos de tentar descrever um pouco mais a temporalização da temporalidade própria a ela. Isto encontramos na perdição frenética no ente em busca de sempre mais um fundamento. Como dito, a angústia possui um paradoxo fundamental, pois ao mesmo tempo em que é a perda de chão do mundo cotidiano, ela também é, como “reação”, o aprofundamento no ente presente. Assim, a angústia é também uma intensificação radical do presente, e em tal medida que o tempo não *passa*, mas alonga-se indiferenciado. Na ocupação cotidiana, o tempo se mostra junto aos entes à mão. No uso, cada coisa e ação tem um momento e uma duração. Tem-se tempo para³⁴³. Contudo, na ocupação angustiada, não se tem tempo para nada, pois o tempo perde a sua pertinência às coisas, hiperbolizando-se no presente absoluto disperso no frenesi junto a sempre mais um ente, portanto, indeterminado. Este fenômeno tem seu paralelo necessário com a já descrita perda do lugar.

Ainda assim, tem isto sua positividade. Na opressão do presente, o tempo indiferente pode tornar patente que o tempo não se encontra por aí simplesmente perdido indiferenciado ao lado ou acoplado às coisas. Pois nunca se esteve tão junto às coisas quanto na angústia, mas também paralelamente tão longe e sem tempo para elas. Este é um primeiro sinal de que o tempo está em outro “lugar”.

Sem tempo e sem lugar no mundo circundante, a Presença está como que sozinha e entregue à própria sorte, ou, como diz Heidegger, à liberdade e responsabilidade de si mesma. “O ‘mundo’ não é mais capaz de oferecer alguma coisa, nem sequer a copresença dos outros”, pois “[a] angústia retira [...] da presença a possibilidade de, na decadência, compreender a si mesma a partir do ‘mundo’ e da interpretação pública”³⁴⁴. Não podendo mais contar com as referências cotidianas, a Presença está entregue e, na verdade, aberta para si mesma como a

³⁴³ Cf. notadamente HEIDEGGER, *Os problemas fundamentais da Fenomenologia*, §19, b.

³⁴⁴ HEIDEGGER, *Ser e Tempo*, p. 254.

possibilidade de seu poder-ser-no-mundo. Ou seja, não é o conjunto dos entes intramundanos que realmente constituem o mundo, mas é o ser-no-mundo que, aberto numa compreensão, doa às coisas um mundo. Desse modo, a Presença se descobre como livre para a “escolha” sobre seu ser-no-mundo, mas ao mesmo tempo numa responsabilidade abismal; ela está completamente entregue a *si mesma*³⁴⁵. Isto é o que Heidegger denominará de o “singularizar-se na singularidade”³⁴⁶ {*als vereinzelt in der Vereinzelung*} da Presença, que é um separar-se das possibilidades de si públicas interpretadas no impessoal para individuar-se a partir de seu *ser-possível*.

Enquanto tais, liberdade e responsabilidade são um peso e dispõem a Presença num lugar inabitual, ainda que próprio. É nesse sentido que Heidegger afirma que, angustiada, a Presença se põe como estranha³⁴⁷. Mais um paradoxo: o próprio é estranho. A estranheza é o fenômeno fundamental que explica a fuga da Presença de si mesma para o frenesi angustiado junto aos entes. Fora do lugar, ela “deseja” reencontrar o familiar junto ao mundo cotidiano e em meio aos outros no impessoal, dado que este pode oferecer uma tranquilidade segura. Pensando melhor, a estranheza também toma parte na diferença ontológica, mas de que forma? Sua ambiguidade já a denuncia, fato que Freud havia apontado, com outros interesses evidentemente, em *Das Unheimliche* (*O infamiliar*, na edição brasileira³⁴⁸). Aproveitaremos de maneira livre algumas reflexões de Freud para tentar expressar melhor, numa breve digressão, a ambiguidade essencial da estranheza em Heidegger.

Em alemão, *Das Heimliche* (aquilo que é *heimlich*) significa tanto o familiar, o próprio à morada, quanto o secreto e misterioso, sem que isto se configure numa contradição. Por sua vez, *Das Unheimliche* é tanto o infamiliar, estranho, estrangeiro, quanto o que, saindo do segredo ou acobertamento etc., mostra-se e aterroriza (por exemplo, um fantasma). Nesse sentido, o segredo se alimenta do

³⁴⁵ Heidegger irá inclusive deter-se longamente na descrição deste si-mesmo para afastá-lo de uma caracterização tradicional enquanto subjetividade.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 254.

³⁴⁷ Cf. *Ibidem*, p. 255.

³⁴⁸ Cf. FREUD, *O infamiliar*, p. 55-57. Uma passagem interessa particularmente por sinterizar isto: “O que há de mais interessante para nós, a partir dessa longa citação, é o fato de que a palavrinha “familiar” [*heimlich*], entre as diversas nuances no seu significado, também aponta coincidente com seu oposto “infamiliar” [*unheimlich*]. O familiar se torna então infamiliar [...]” (p. 56).

familiar, e o familiar do segredo³⁴⁹. As reflexões heideggerianas aproveitam-se muito desse jogo de sentidos, e tomamos a liberdade para mostrar isso através de uma passagem de *Ser e Tempo*:

Porque a cotidianidade mediana perfaz o que, em primeiro lugar, constitui o ôntico deste ente [a Presença], sempre se *saltou por cima* dela e sempre se o fará nas explicações da presença. O que, onticamente, é conhecido e constitui o mais próximo é, ontologicamente, o mais distante, o desconhecido, e o que constantemente se desconsidera em seu significado ontológico³⁵⁰.

Antes de comentá-la, aproveitamos para citar outro trecho, agora de *Introdução à Metafísica*, que na verdade é uma passagem traduzida por Heidegger da Tragédia *Antígona* de Sófocles: “Múltiplo o Estranho, contudo nada mais estranho do que o humano, despontando para além dele, se apresenta³⁵¹”. Refletindo com ambas, tem-se que o ser humano é o ente mais estranho porque ele está paradoxalmente sempre próximo e distante de si mesmo, pois ele é o ente que está no entre da diferença ontológica; a Presença é ôntico-ontológica. Quando *onticamente* próxima, está ontologicamente distante; quando *ontologicamente* próxima, onticamente distante. É exatamente isto que se vê na estranheza da angústia. Com efeito, quando a Presença se encontra junto aos entes na cotidianidade mediana, ela se compreende a partir da intramundandade deles, portanto onticamente. Assim ela está próxima de si na impropriedade da cotidianidade; aí ela está familiarizada, em casa em meio aos entes e à interpretação pública impessoal. Contudo, nesta familiaridade, a Presença está, por outro lado, estranhada em relação a si mesma; seu ser próprio está velado como um segredo. A angústia precisamente inverte tal estado de coisas, à medida em que ela lança a Presença a si mesma, seu próprio, arrancando-a da familiaridade do mundo circundante. Diante de si mesma a Presença ainda está estranhada e força constantemente o retorno ao ente intramundano, o que acontece frequentemente. No entanto, neste momento da estranheza angustiada, há a possibilidade de a

³⁴⁹ Uma compilação de significados bastante útil é feita por Freud nas páginas mencionadas na nota 54. Extraímos dela muito do que é dito aqui.

³⁵⁰ HEIDEGGER, *Ser e Tempo*, p. 87.

³⁵¹ HEIDEGGER, *Introduction to Metaphysics*, p. 163. Passagem traduzida: “Manifold is the uncanny, yet nothing uncanner than man bestirs itself, rising up beyond him”. Em alemão, *Einführung in die Metaphysik*: „Vielfältig das Unheimliche, nichts doch über den Menschen hinaus Unheimlicheres ragend sich regt.“.

Presença de fato assumir seu si-mesmo, de tal sorte que agora o ente na cotidianidade se mostra como o mais estranho, enquanto que o ser da Presença torna-se o *propriamente* familiar.

O estranho da Presença é, então, que aquilo que lhe é mais próprio e ontologicamente familiar, seu si-mesmo, guarda-se num segredo. O mais familiar é também o mais misterioso (para a interpretação pública que a Presença tem de si). Por isso, quando o mais familiar e próprio {*heimlich*} se desvela, ele em verdade mostra-se como o mais terrível e estranho {*unheimlich*}.

A primeira virada fundamental de *Ser e Tempo* está aqui, e é possibilitada pela angústia e a estranheza. Porque, como vimos acima, através delas a Presença pela primeira vez se coloca diante de si mesma ontologicamente e descobre que seu ser-no-mundo é, essencialmente, ser-possível ou poder-ser, e mais, “o fenômeno da angústia mostra, portanto, a presença como ser-no-mundo que existe faticamente”³⁵². Isso quer dizer que a Presença sempre existe em meio a um mundo junto a entes que lhe vêm ao encontro, ainda que, essencialmente, ela se constitua na liberdade do poder-ser [no mundo]. A Presença já sempre se deu a si mesma, mas isso na medida mesma em que ela se doa aos entes na ocupação. Nesse sentido, a “redução” heideggeriana é, como toda redução fenomenológica, frustrante, pois descobre-se que a essência da Presença, a existência, nunca prescinde de sua facticidade (ser-junto-a), de sorte a ficar evidente que a Presença não pode nunca ocorrer antes e fora de um mundo. Esta frustração só se mantém caso ainda se espere que a fenomenologia seja uma teoria das essências presentes a um sujeito, ego transcendental etc., de modo que o “mundo” nunca conseguiria ser alcançado por esta via propriamente. Todavia, caso se acolha a via existencial da fenomenologia, está-se em condições de descobrir que o mundo sempre se deu antecipadamente à Presença enquanto ser-no-mundo. Por esse motivo, o *fundamento* desse mundo não são os entes ou *um* ente, mas algo outro e *nada* mais.

Nesse contexto, a “função” do cuidado {*Sorge*} é de mediação entre existencialidade, facticidade e decadência, sendo, assim, a estrutura total do ser da Presença. Por um lado, a Presença é um ente que se encontra sempre junto a entes numa ocupação; por outro, ela é a cada vez enquanto compreende seu *ser*; na maior parte das vezes ela está mobilizada pela circunvisão do mundo circundante,

³⁵² HEIDEGGER, *Ser e Tempo*, p. 258.

orientando-se pelas referências configuradas; porém, em outros, ela se imobiliza para o mundo circundante e coloca-se na gênese das significações, qual seja, seu ser-possível-no-mundo. Aqui a Presença encontra-se na responsabilidade por escolher outras possibilidades de mobilizar a si e os outros entes, portanto de reconfigurar o mundo, de sorte que as próprias referências se alteram para além de um simples rearranjo circunstancial; autenticamente mobilizada, a Presença pode *criar* um mundo³⁵³. Mas de que modo, então, é o cuidado uma mediação entre facticidade e existencialidade?

Há duas concepções básicas que guiam a reflexão de Heidegger neste momento importante, além da esboçada no parágrafo anterior. A primeira é a de que “[a] presença é um ente em que, sendo, está em jogo seu próprio ser {*dem es in seinem Sein um dieses selbst geht*}”³⁵⁴. Numa paráfrase livre, a Presença está sempre às voltas {*es geht um*} de si mesma {*selbst*} (seu ser, *seinem Sein*), o que é o reflexo da estrutura existencial da compreensão. Ela é sempre jogada nessa circularidade. Posto ainda de outra maneira, a cada instante está *em questão* o ser da Presença. A segunda concepção, que complementa a primeira, é que “em seu ser, a presença já sempre *antecedeu* {*vorweg*} a si mesma”³⁵⁵. Em nosso sentir, o anteceder-se da Presença diz respeito tanto a um já-ter-sido, quanto a um ainda-a-ser, quer dizer, ela está constantemente a caminho de si mesma. Ou seja, ela já se doou a si e projetou-se. Heidegger irá formalizar assim essa estrutura: “anteceder-a-si-mesma-no-já-ser-em-(no mundo)-como-ser-junto-a (os entes que vêm ao encontro dentro do mundo) {*Sich-vorweg-schon-sein-in-(der-Welt-) als Sein-bei (innerweltlich belegendem Seienden)*}.”³⁵⁶ Nesse caso, é o cuidado {*Sorge*} que torna possível a ocupação {*Besorgen*} com os entes e a preocupação {*Fürsorgen*} pelas outras Presenças³⁵⁷, pois, antes de qualquer vontade ou querer, a Presença aconteceu em seu ser e está às voltas de si mesma, mas de tal maneira que isso se pronuncia numa exterioridade fundamental, ou seja, no cuidado [de si] a Presença cuida do mundo (propriamente ou impropriamente) e dos entes nele abertos.

O cuidado é, portanto, uma acuidade essencial diferenciadora desse ente que o humano é. Onticamente, ela se mostra sempre na lida cotidiana na ocupação;

³⁵³ Isso ficará mais claro quando o ensaio *A origem da obra de arte* for trabalhado mais abaixo.

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 258

³⁵⁵ *Idem*.

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 259-260)

³⁵⁷ Cf. *Ibidem*, p. 260.

ontologicamente, ela é *cura*³⁵⁸, acurácia de si. De modo mais geral, a *Sorge* é o fato de que, no final das contas, tudo o que o ser humano “faz” diz respeito *a si*, ou seja, é algo que vai determinar a existência naquele momento e depois, etc. Dito de outra maneira, o ser humano está sempre *preocupado* consigo e como as coisas vão, com seu destino. Portanto, ele está sempre inquieto consigo, com o que ele é e pode ser. Em grande medida isso tem a ver com o que foi dito sobre a angústia, pois ela diz respeito diretamente, numa certa maneira, a esse cuidar-se por si da Presença³⁵⁹.

Considere-se o poema que Heidegger cita em *Ser e Tempo* para exemplificar uma compreensão pré-ontológica do cuidado. O Cuidado {*cura*, em latim no original do poema} molda um ser a partir da terra e quer que Júpiter lhe dê espírito, sopro animador. Depois de animado, Saturno é convocado a decidir qual deve ser o nome da criatura, momento no qual Terra também intervém querendo ser favorecida. No entanto, Saturno decide que a cada um deles cabe a “posse” desse ente num momento específico. Ao deus Júpiter cabe o *espírito* desse ser quando morto; à Terra, seu *corpo* material quando morto; ao Cuidado cabe cultivar a *vida* dessa criatura *em vida*. Seu nome será Homo, porque feito de *humus*³⁶⁰. Esses domínios perfazem o ser-temporal³⁶¹ desse ente entregue, em vida, ao Cuidado, mas constantemente cercado pela *ameaça* da morte. Esta, contudo, mostrar-se-á tão constitutiva do Homo como o é a vida.

Ao longo de *Ser e Tempo* até esse momento, Heidegger prelineou o ser humano como um ente que é enquanto potência de ser (poder-ser). Isso *parece* lembrar a tradição metafísica advinda desde Aristóteles pelo menos. A partir da linguagem dessa tradição, ler-se-ia essa afirmação heideggeriana como a continuação de uma concepção clássica do ser humano como um ente, como outros, que tem certas potencialidades (especialmente de ser racional) que podem se realizar ao longo de sua vida, ou seja, tornarem-se ato. Já na tradição cristã, tem-se por exemplo que esse ente não é perfeitíssimo como Deus, mas passível de aperfeiçoar-se à imagem Dele. Com isso, o cuidado nada mais é do que um esforço

³⁵⁸ Márcia Schuback prefere inclusive traduzir *Sorge* por “cura”. Preferi “cuidado” para tentar preservar uma certa generalidade da estrutura, não antecipando de logo sua dimensão ontológica.

³⁵⁹ Interessante ver como *Sorge* também tem o sentido de ansiedade, preocupação, apreensão, medo, pesar etc.

³⁶⁰ Cf. *Ibidem*, p. 265-266.

³⁶¹ “Em que se deve ver o ser ‘originário’ dessa formação? É isso que Saturno, o ‘tempo’, decide. A determinação pré-ontológica da essência do homem, expressa na fábula, visualizou, desde o início, o modo de ser em que predomina seu *curso temporal no mundo*” (*Ibidem*, p. 266).

do humano em realizar sua perfectibilidade, cultivar seu ser até um certo acabamento. Contudo, o que lemos em Heidegger é algo sutilmente diferente. De fato, o ser humano é, na verdade, essencialmente pura atualidade da possibilidade de ser; ele é, a cada vez, um poder-ser para uma possibilidade, e não para um acabamento, uma atualização final. O único acabamento possível da Presença é a morte, sua possibilidade mais radical.

Aqui tivemos apenas uma primeira sinalização do fenômeno da angústia, que nos encaminhou para o ser da Presença como cuidado. Este é, inclusive, o *lugar* da temporalidade, de tal sorte que a unidade e o ser todo da Presença se fundam aí. Pois é a melhor exposição da passagem do que é vigente {*Anwesend*} para a vigência {*Anwesen*} que guarda a total clarificação do sentido essencial da Presença como historicidade.

Importante também foi ter sido mostrado de que maneira a Presença está desde sempre *ambientada* num mundo numa afinação humoral. Este é um aspecto central para o próximo passo na investigação, pois ver-se-á como a obra de arte trágica atuaria justamente sobre a ambiência e, portanto, sobre um mundo.

4.4. Mundo e Obra de Arte

Tendo delineado dois existenciais estruturais do ser-em (ambiência e compreensão) e suas implicações, precisamos agora pensar sobre a sua gênese; e a sua gênese é o desvelamento do Ser. Mas onde podemos encontrar algo assim? Aqui, enfim, adentraremos o solo das reflexões heideggerianas sobre a obra de arte. Isso marca a própria progressão do pensamento heideggeriano, na medida em que não tematizará mais uma ontologia fundamental, mas sim o próprio Ser, pois “o horizonte da existência humana, tal como recolocada na analítica do *Dasein*, não pode se configurar, sob pena de contradição, como meta última do pensamento de Heidegger³⁶²”.

Em *Ser e Tempo*, como foi visto, Heidegger apresenta e tenta sustentar uma de suas teses mais fortes e persistentes: a de que o ser humano, enquanto Presença, é ser-no-mundo. É verdade que Heidegger se dedica a caracterizar o que é o ser do mundo, a mundanidade, mas isso é feito com vistas a melhor compreender o que é o ser-no-mundo. Nesse sentido, vemos como, adiante, estará mais empenhado em

³⁶² DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar, *Sobre a arte como acontecimento da verdade*, p.70.

justificar como pode a Presença sustentar tal estrutura existencial. Esse modo de sumarizar esse tema em *Ser e Tempo* é com certeza discutível, mas nos parece fazer bastante sentido se consideramos o próprio desenrolar do pensamento heideggeriano após *Ser e Tempo*. Em um texto como *A origem da obra de arte*, por exemplo, não é o ser-no-mundo que aparecerá tematizado como elemento central, mas sim o mundo mesmo. Ou seja, o que tentamos argumentar esquematicamente é que, num primeiro momento, Heidegger considera necessário estar voltado a um ente exemplar (a Presença), e, por isso, o ser-no-mundo, uma estrutura existencial *deste* ente, é o foco. Posteriormente, quando o foco de Heidegger repousa sobre o Ser mesmo, é o mundo que figura em primeiro plano. Nesse caso, as questões sobre como se dá (acontece) e sustenta um mundo a partir da essência do Ser são, naturalmente, as mais fundamentais. É seguindo este panorama que iremos desenvolver o presente tópico. Contudo, nossa intenção é precisamente realizar uma constante volta ao próprio ser-no-mundo, mostrando como o acontecimento do mundo está sempre fundado e em articulação com a Presença. Com isso, ver-se-á ambos numa unidade, a despeito do modo como Heidegger possa ter levado adiante seu pensamento. Assim, sustentamos ainda a ideia básica de que a Presença é um traço do Mundo, e o Mundo é um traço da Presença.

4.4.1. Acontecimento do Mundo na Obra de Arte

Para começar, trazemos uma passagem sintética do referido texto de Duque-Estrada que servirá de impulso e fio condutor para reflexões subsequentes:

A arte vem, a esta altura, evidenciar uma limitação no alcance da crítica de Heidegger à metafísica. É que arte escapa inteiramente aos conceitos formulados por Heidegger até então. De fato, uma obra de arte não se deixa apreender nem pelo modo de ser dos objetos da investigação e do cálculo científicos, nem pelo modo de ser dos utensílios do manuseio diário, e nem pelo modo das possibilidades de ser do *Dasein*. Uma obra de arte é algo diferente de tudo isso³⁶³.

Se reportarmos essa passagem ao fenômeno do mundo, para melhor entendermos à luz da presente discussão, temos 1) que a obra de arte não é um objeto ou um utensílio porque ela não é um ente intramundano em geral que se

³⁶³ *Idem.*

articula simplesmente a partir de uma rede de significância; 2) a obra de arte não é ser-no-mundo, mas de algum modo o determina; 3) efetivamente, a obra de arte contém em si o despontar de um mundo. Além disso, a obra de arte participa do jogo da diferença ontológica de uma maneira privilegiada, sendo isto um aspecto essencial de sua caracterização. Uma hipótese viável é a de que a obra de arte instala e sustenta a diferença ontológica. Por um lado, ela se coloca como um ente como qualquer outro em meio a outros entes, ou coisas entre coisas; por outro, ela é mais do que uma coisa-ente: ela é a própria verbalização do Ser. Destarte, ela é certamente um “quê”, mas, sustentado num ente-obra, a arte é um “como”. Nesse sentido, retomando e ampliando o escopo de uma passagem de Klee lembrada por Cordeiro (“na arte, mais importante do que ver é tornar visível³⁶⁴”), diríamos que, na arte, mais importante do que *o que* é visto é o *como* torna visível. Ou seja, “[n]a obra está em obra {*Im Werk ist... am Werk*} um acontecer da verdade, se aqui acontece uma abertura inaugurante do ente³⁶⁵ {*Seienden*} naquilo que ele é e no como ele é {*was und wie es ist*}”³⁶⁶.

Na simplicidade desta construção, que se repetirá ao longo d’ *A origem da obra de arte*, encontramos inicialmente o mistério da verdade da obra de arte. Sobre ela nos demoramos em outro lugar³⁶⁷, mas ainda é necessário avançar mais aqui se quisermos alcançar algum sucesso no enfrentamento da questão principal da investigação. Vamos por partes, a despeito da unidade irredutível do fenômeno. Primeiro, “na obra” {*Im Werk*} designia o lugar de um acontecimento, o da verdade. Na obra a verdade se dá; na obra há *alétheia*. Contudo, de que maneira está a verdade na obra? Ela está “em obra” {*am Werk*}. A palavra “*das Werk*” designa tanto “trabalho” como também “obra”, portanto, contém em si tanto a energia de uma atividade como a solidez de algo uno e singular. Nesse sentido, em obra diz de uma mobilização que se mantém unida em uma estrutura. Por isso, inclusive, consideramos o conceito gadameriano de “configuração” {*Gebilde*} excelente para descrever o que uma obra de arte é essencialmente³⁶⁸. Ela é um ente que é de tal

³⁶⁴ KLEE apud CORDEIRO, *O que a arte torna visível*, p. 42.

³⁶⁵ Os tradutores da edição portuguesa utilizada aqui optaram por traduzir *Seinende* por “sendo”. Contudo, ao longo do nosso texto, usaremos “ente” para designar *Seinende*, como é inclusive mais usual, alterando, quando for o caso, a tradução ora usada.

³⁶⁶ HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 87, grifos nossos em negrito.

³⁶⁷ Cf. PASSOS, *Arte, história e diálogo*, p. 37-46.

³⁶⁸ Cf. GADAMER, *Verdad y Metodo*, p. 154ss. Apesar de utilizarmos mais detidamente a edição espanhola do texto, acolhemos em particular a tradução de “*Gebilde*” por “configuração” feita por

modo apenas na (re)mobilização de seus elementos num espaço próprio. Este espaço, por sua vez, só se sustenta pela própria mobilização. Isto dá conta, então, de como a obra de arte se presentifica para além da simples subsistência, revelando seu caráter de vigência {*anwesen*} em contraposição ao “vigente” {*anwesend*}. Quando diz, portanto, que a verdade está na obra em obra, Heidegger buscar colocar a verdade como algo que não é da ordem do subsistente e do presente, mas do em vigência e proveniência. Assim, por outro lado, à verdade diz respeito a história, e à história, a verdade.

A obra é algo que abre. A abertura é algo que obra, trabalha, é uma força vigorante. Retomemos a descrição dos sapatos de Van Gogh feita por Heidegger. Eles surgem no momento em que o filósofo está em busca do ser-utensílio do utensílio, ao final do quê propõe que ele é a confiabilidade da serventia, e não propriamente o par metafísico matéria-forma. Isto só é descoberto, segundo Heidegger, a partir do quadro de Van Gogh, o qual não representa simplesmente um par qualquer de sapatos de camponês, mas sim o que “significa” *ser* um par de sapatos de camponês. Este sentido se abriga na significância encoberta da habitualidade do uso do sapato na ocupação, o qual, no entanto, “[à] terra pertence {*gehört*} [...] e no *Mundo* da camponesa está ele abrigado {*behütet*}³⁶⁹”. A confiabilidade é justamente isso, este pertencimento abrigado de um ente, portanto na tensão estruturante de Terra e Mundo. O quadro mostra como um sapato de camponês é possível porque guardado na irredutibilidade da Terra e significável a partir de um Mundo. Nesse caso, o Mundo é, na obra de arte, puramente *mostrado* a partir do modo como ele se faz sustentador de e sustentado em um ente. Por outro lado, o que procuramos é como um Mundo mesmo vem a acontecer inauguralmente, ou seja, como ele é o aberto numa abertura. O quadro de Van Gogh é, ainda assim, capaz de dar uma indicação fundamental quanto a isso, pois é como se, a partir dele, os sapatos de camponês aparecessem em verdade pela primeira vez. O quadro re-apresenta³⁷⁰ os sapatos, e é, assim, capaz de nos arrancar da experiência habitual com eles. Destarte, a obra de arte é também re-abertura de um Mundo. Ela o faz, na medida em que

Enio Giachini na edição brasileira. As razões para isto foram dadas em PASSOS, *Arte, história e diálogo*, p. 18-68.

³⁶⁹ HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 81.

³⁷⁰ No no sentido de “*wiedergeben*” (reproduzir, repetir) ou de “*abbilden*” (copiar, imitar), dos quais Heidegger quer se afastar. Cf. *Ibidem*, p. 89-91.

[a] obra de arte, à sua maneira, abre inauguralmente o ser do ente. Na obra acontece esta abertura inaugural, ou seja, o revelar, ou seja, a verdade do ente. Na obra de arte a verdade do ente se pôs em obra. A arte é o por-se-em-obra da verdade. **O que é a verdade ela mesma para que de tempos em tempos se aproprie inauguralmente como arte?** O que é este pôr-se-em-obra?³⁷¹

Esta é a pergunta-guia deste tópico a qual dá as condições para a compreensão do vir a ser de um mundo por meio de uma obra de arte. Estamos tão dedicados a isto porque, para nós, a constituição de um mundo estabelece consigo uma compreensibilidade e uma ambiência. Com isso, estaremos quem sabe mais próximos de defender com alguma propriedade que toda obra de arte instaura, então, uma compreensibilidade e ambiência próprias. Contudo, ainda persistimos: como e, acrescentamos, *por que* acontece um Mundo numa obra de arte?

Heidegger se empenha em demonstrar como à essência da obra de arte pertence a essência da verdade. Nesse caso, é necessário que a verdade seja repensada como *desvelamento* {*Unverborgenheit*}. Este é um tema mais que recorrente na obra de Heidegger³⁷², e representa talvez uma de suas intuições mais originais e constitutivas. Como se sabe – até por ele próprio sempre insistir nisso – verdade como desvelamento do ente é mais do que uma tradução literal da palavra grega *alétheia*, pois, ao contrário do que poderíamos, por hábito, pensar, o desvelamento não é a manifestação ou descobrimento de algo presente que apenas estava encoberto. A este modo da verdade pertence, de fato, a adequação, a correção, a certeza (do representar da consciência subjetiva sobre *algo*), de tal sorte que “[p]ara nós, esta essência da verdade corriqueira, a correção do representar, surge e desaparece frente à verdade como desvelamento do ente”³⁷³. Ou seja, aquela modalidade da verdade é “derivada” desta mais originária. Enquanto a correção do representar está dedicada ao ente presente, o desvelamento é a condição de possibilidade de toda presença do presente³⁷⁴. A correção necessita, segundo Heidegger, de que o ente já tenha sido desencoberto e se faça presente e percebido a partir de um ser-correto. A correção é segundo uma “corretabilidade”. O desvelamento é, portanto, como uma clareira na qual os entes se fazem vistos de

³⁷¹ *Ibidem*, p. 97, grifos nossos.

³⁷² Cf. HEIDEGGER, *Ser e Tempo*, p. 282ss (§44).

³⁷³ Cf. HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 129.

³⁷⁴ Cf. *Ibidem*, p. 127.

acordo com a maneira pela qual a luz ali e naquele momento atua. Isso significa, por outro lado, que o ente é descoberto, mas não invadido, pois ele sempre está num velamento essencial que constitui a sua presentificação e o como será percebido etc., pois uma luz não o clareia “por inteiro”.

Contudo, a clareira não é algo. Apenas metaforicamente pode-se falar dela em termos ônticos (como luz, lugar, prelineamento etc.). A luz e o clareamento, nesta metáfora, não dão a ver primariamente facetas, cores etc., mas uma possibilidade na qual tudo isso que pode se chamar de aspecto de um ente se mostre, ou seja, que se *compreenda* um ente. O compreender não é tematizado por Heidegger aqui, mas é perfeitamente viável correlacioná-lo ao que está aqui em questão para que nos situemos de novo um pouco melhor nos propósitos da nossa investigação. O desvelamento não é posse da Presença, mas sem sombra de dúvidas lhe diz respeito essencialmente. Com isso, não se assegura a dominação do ente pela Presença na forma da representação e do conhecimento, mas simplesmente situa o desvelamento do ente numa certa proximidade estranhada com este ente que nós somos.

Como muito facilmente poderia parecer, o ente nunca se encontra em nosso poder ou sequer em nossa representação {*Vorstellung*}. Pensemos toda esta totalidade numa unidade, então parece que assim apreendemos tudo que é em geral, quando nós também o apreendemos de modo bastante grosseiro.

E, contudo: para além do ente, mas não distante dele, porém diante dele, acontece ainda uma outra coisa. No meio {*Inmitten*, em meio ao} do ente na sua totalidade vige um lugar aberto. É uma clareira. Pensada a partir do sendo, **ela é mais ente do que o ente** {*seinender als das Seinende*}. Por isso mesmo, este meio aberto não está envolto pelo ente, mas é o próprio meio clareante que circunda todo ente como o Nada que mal conhecemos.

[...] Somente esta clareira presenteia {*schenkt*} e garante a nós homens uma passagem para o ente que nós próprios não somos bem como o acesso para o ente que nós próprios somos³⁷⁵.

A clareira é este próximo-distante de nós (Presenças) e dos entes em geral. Próximo porque ela é constitutiva do nosso ser e dos entes (acontece em meio ao ente); distante, porque ela não é da “natureza” de um ente, nem é mesmo um super-ente. A clareira é essa simples, mas aterradora doação da possibilidade de ser, sustentada, de alguma forma, pelo ente. Esta é uma maneira de apresentar novamente a diferença ontológica, agora para enfatizar que o Ser não é algo fora do

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 133, grifos nossos em negrito.

ente, como se estivesse em outro lugar; mas o Ser, apesar disso não se confunde com o ente. O ente apenas *é* – nessa simplicidade verbal – porque foi aberto em seu seio um acontecimento *gracioso*, e assim o ente se mostra *como pode ser*. Tomado de uma perspectiva ôntica, o acontecimento é visto apenas como o evidente, claro, disponível, a ser descoberto e descrito, explicado etc.: o familiar; portanto, ele está muito próximo no representar {*vortellen*, por-diante}. Da perspectiva ontológica, por sua vez, o acontecimento é o mais velado para a representação. Nesse sentido, o velamento é essencial para o acontecimento, pois é o que guarda e assegura seu despontar. *Ver-bergen*: esconder, mascarar, velar, ancorar, dissimular, segredar {*ver-heimlichen*}. O ente, aquilo que é (está sendo), constitui-se essencialmente por um mistério arredio ao conhecimento, não propriamente por alguma fraqueza deste, mas porque é próprio ao ente ser algo irredutivelmente estranho. Diríamos que a essência do ente se coloca sobre um “não” fundamental, “a essência da verdade, isto é, do desvelamento, é regida internamente por uma denegação {*Verweigerung*}”. Por isso, Heidegger diz que

O velamento {*Verbergung*} pode ser um recusar {*Versagen*} ou apenas um dissimular {*Verstellen*, disfarce}. Nunca temos exatamente a certeza {*Gewissheit*} se ele é um ou outro. O velar vela e se dissimula a si mesmo. Isto quer dizer: o lugar aberto no meio do ente, a clareira, jamais é o palco fixo com cortina aberta sobre o qual se encene o jogo do ente {*das Spiel des Seienden*}. A clareira acontece muito mais apenas como este duplo velar. O desvelamento do ente nunca é, apenas, um **estado existente** {*Zustand*, status, estado}, porém, um **acontecimento** {*Geschehnis*}. O desvelamento (verdade) não é nem uma propriedade das coisas, no sentido do ente, nem uma propriedade das proposições³⁷⁶.

O ente entrega-se habitualmente como disponível na proporção em que recusa uma atitude que tenta lhe tomar de assalto. No fundo, a habitualidade é também um disfarce que resguarda, ainda que de maneira imprópria. Ou seja, a familiaridade deste hábito é estruturante da infamiliaridade do ente em seu ser. Em nosso sentir, isso pode ser explicado, ainda que parcialmente, concebendo-se que todo ente é sempre numa possibilidade que obscurece outra, ou seja, ele está sempre engajado numa modalidade específica e não total. Estas modalidades despontam, a cada vez, na proveniência de uma disputa entre a clareira e o velamento.

³⁷⁶ *Ibidem*

É preciso talvez ponderar que tal formulação nossa esteja mais próxima do modo como o ente está instalado na clareira; isso quer dizer, que ainda não conseguimos nos aproximar adequadamente da clareira ela mesma. Pois, levando a sério a ideia de um duplo velamento, tem-se que 1) a própria clareira (o desvelamento, a verdade) está abrigada por um velamento (do Ser); 2) há “no interior” da clareira velamento e clareamento (do ente), ou seja, as possibilidades de ser do ente na verdade.

Junto com o denegar velante deve, a essência da verdade, ser nomeada aquela mútua oposição que há entre a clareira e o velamento na essência da verdade. É o enfrentamento da disputa originária. A essência da verdade é, em si mesma, a disputa originária, na qual é conquistado aquele meio aberto, dentro do qual o ente vem se situar e do qual o ente se retira para si mesmo³⁷⁷.

À primeira vista, Heidegger situaria a disputa como uma dialética. Se se considerar a dialética apenas pelo ponto de vista do embate, de uma agonística, então certamente pode-se falar em dialética. No entanto, se, além disso, atribui-se algum sentido de superação-progressão-conservante, então perde-se de vista o que é o disputar originário {*ursprünglichen Streites, Urstreit*} do desvelamento. Pois no disputar originário de clareira e velamento, nenhum dos dois é superado-conservado. Em verdade, ambos se elevam mutuamente. Com efeito, o disputar originário é sustentado na disputa entre Mundo e Terra, na qual todo ente toma parte para mostrar-se. Como vimos, mundo *é como* uma clareira, mas não se confunde com ela, pois ele é mais bem já a estruturação das significações e vias possíveis numa abertura. E a terra não é simplesmente a metáfora do velamento, pois ela é mais bem um fechamento que resguarda o possível daquelas significações e vias por meio de um obscuro “não-dominado, encoberto, equivocado³⁷⁸”. Nesse sentido, o Mundo nomearia mais bem as possibilidades inauditas de uma abertura, enquanto a Terra é o que garante a impenetrabilidade e irreducibilidade do inaudito das vias possíveis [de um Mundo]. Nesse sentido, Mundo e Terra são a disputa que sustenta a possibilidade do possível, o sentido da significação, a presença do presente.

Isso parece dar conta de que o fenômeno do Mundo supera em muito a estrutura de familiaridade do mundo circundante – para usar uma expressão de *Ser*

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 139.

³⁷⁸ *Idem*.

e *Tempo* –, o qual se caracteriza por abrigar a previsibilidade e regularidade na lida com as coisas e com os outros. Nesse caso, tudo se encaminha para a Presença sob a forma do presente. Contudo, o Mundo, repensado em *A origem da obra de arte*, mostra-se, no confronto com a Terra, possuidor de uma presença mobilizadora não objetivável, portanto irredutível. “Mundo mundifica {Welt weltet}³⁷⁹” indica uma nova ênfase dada por Heidegger à autonomia do Mundo em face de qualquer ente, inclusive da Presença. Seguindo Duque-Estrada, “[q]ue o mundo mundifica, isto significa que ele já não se deixa compreender enquanto estrutura constitutiva do modo de ser do *Dasein*. [...] a partir de si mesmo, o mundo atinge o *Dasein* em sua não inteligibilidade última³⁸⁰”. A não inteligibilidade não pode ser entendida aqui como irracionalidade, mas como uma resistência ao pensamento representativo. Este encara o mundo como uma projeção de suas próprias representações, ou, como em outro lugar Heidegger propõe, enquanto uma imagem³⁸¹. Apesar dessa reserva, o mundo tem sua legibilidade para a Presença, mas ela se dá propriamente na compreensão e na ambiência. Contudo, se seguirmos a leitura de Duque-Estrada, devemos reconsiderar tais estruturas existenciais em face do Mundo, de forma a justamente não condicionar este àquelas, um movimento que recairia novamente em subjetivação. Por isso mesmo, preferimos antes optar pela fórmula parcial “o Mundo como traço da Presença, e a Presença como traço do Mundo” para dar conta desta mútua pertença sem perder de vista uma certa autonomia de cada um.

Precisamente aqui está a nossa passagem para a obra. É que para Heidegger, ela servirá justamente como esse outro lugar em que um Mundo pode acontecer e mundificar. Para isso, a obra deve ela mesma abrigar em si aquela disputa originária ao instalar {*aufstellen*} um Mundo e elaborar, projetar {*Herstellen*} a Terra. Para não nos alongarmos muito sobre estes dois conceitos certamente interessantes, trazemos duas “definições” mais precisas dadas pelo próprio filósofo:

Esta **instalação** é o erigir {*Errichten*} no sentido de consagrar {*Weihen*} e glorificar {*Rühmen*}. Instalação não mais significa aqui o mero colocar. Consagrar significa tornar sagrado {*heiligen*}, no sentido de que no edificar como obra o sagrado se abre como sagrado e o deus é chamado para o aberto de sua presença. Ao consagrar pertence o glorificar como dignificação da dignidade e do esplendor do deus. [...] O que a obra enquanto obra instala? No que se ergue em si mesma, a obra abre um

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 109.

³⁸⁰ DUQUE-ESTRADA, *A obra de arte como acontecimento da verdade*, p. 77.

³⁸¹ Falamos aqui de *O tempo da imagem do mundo*.

mundo e o mantém numa permanência vigorante {*im waltenden Verbleib*, permanência imperante}³⁸². [...]

Aberta em sua claridade, a Terra somente se mostra como ela mesma ali onde a preservam e guardam como a que é essencialmente indecifrável e que recua diante de qualquer tentativa de apreensão, isto é, mantém-se constantemente fechada. [...] Assim, o mesmo não-se-conhecer está em cada uma das coisas que se fecham. A Terra é essencialmente a que se fecha-em-si. **Elaborar** a terra significa: trazê-la ao aberto como a que se fecha a si mesma {*Sichverschliessende*}³⁸³.

A obra de arte não simplesmente abre um mundo e o deixa à própria sorte; ao contrário, ela o torna imperativo-imperante {*waltende*} ao *reuni-lo*³⁸⁴ e consagrá-lo em si mesma. Esta imperatividade tem um vigor próprio que se sustenta na simplicidade afluyente e mobilizadora dos elementos de uma obra de arte, mas que, ainda assim, tem a força de uma violência consagrante. Portanto, a força da obra abre e mantém aberto para a celebração, que é, no fundo, a constante retomada das diretivas oferecidas pela obra. Por conta disso, é dado a um Mundo, por meio da obra de arte, este estar aí vigoroso diferente da rigidez de um objeto presente. Está em obra na obra essa presentificação fluente de um Mundo que se faz a cada vez Mundo em cada reencontro com a obra de arte.

Por outra parte, a obra necessita elaborar-se na Terra para que o império desta força mundificadora não se perca num mero espetáculo em que tudo está tão às claras, que perde a sua própria potência. Ao instalar um Mundo, a obra o faz elaborando-o na Terra, e assim garante que o fundamento de seu vigor esteja protegido por uma inapreensibilidade essencial. Pois a Terra é, enquanto interpretação da *physis* grega, a pura potencialidade gratuita de onde todo poder retira seu fundamento; *a Terra é a gratuidade do poder*.

Situando a disputa Mundo-Terra, a obra se apresenta como um dos modos pelos quais a verdade acontece³⁸⁵. Heidegger afirma que o desvelamento da verdade acontece no meio (ou “em meio ao”, *inmitten*) dos entes. A obra de arte é também um ente, um isto que é, de tal sorte que naturalmente também ali acontece a verdade. Contudo, a verdade não acontece na obra do mesmo modo como em um ente do modo de ser, por exemplo, de um utensílio. Neste, a verdade sustenta-o na confiabilidade, ou seja, na guarda abrigada de Mundo e Terra já abertos. A obra,

³⁸² HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 107-109, grifo nosso.

³⁸³ *Ibidem*, p. 117, grifo nosso.

³⁸⁴ A palavra *aufstellen* também tem o sentido de reunir partes dispersas num todo.

³⁸⁵ *Ibidem*, p. 139.

por sua vez, é um ente que abre e mantém aberta tal guarda abrigada, ou mais bem a disputa originária. Então, a obra de arte é um ente estranhado entre os entes, pois ela, para Heidegger, não está simplesmente sustentada numa abertura, mas é ela sim a própria sustentadora da abertura. “Na obra está a verdade em obra, portanto, não apenas como **algo** verdadeiro {*ein Wahres*}³⁸⁶”. Assim, novamente, a verdade não é um elemento, aspecto, propriedade especial do ente, mas um “a despontar” do ente, que na obra se faz em obra. A obra de arte, situando uma abertura, introduz o ente na totalidade numa proveniência da verdade, portanto numa história. É assim que os entes, articulados num mundo circundante, podem e são inscritos na destinação histórica do próprio ser humano.

Aqui é onde o exemplo do templo grego tem sua maior evidência. Pois ele tem, para Heidegger, o caráter patente de reunir e mobilizar tudo o mais ao seu redor. O templo tem uma força magnética em relação aos entes, dando-lhes o verdadeiro relevo e lugar numa história; é tal lugar que lhes dá o sentido a cada caso. Além disso, e principalmente, o templo constitui também um centro para as vias destinais dos homens. Assim, o templo *dá* mundo.

O templo é paradigmático, mas não pretende esgotar todas as possibilidades de visualização do fenômeno da arte em sua dimensão de verdade. Pois é certo que Heidegger considera outros modos de arte bastante relevantes para seu pensamento, notadamente a Poesia. Aparentemente, esta perderia talvez a densidade e amplitude do templo. De que maneira, por exemplo, a Poesia elabora a Terra? Se se considera a Terra simplesmente como o material, realmente a Poesia não elabora nada. Em tese, a Poesia “trabalha” com a linguagem, e esta é algo de etéreo, ainda que possa ter som, ser escrita etc. Mas Terra é, em verdade, simplesmente aquela que se guarda e dá potência ao que surge. Como dissemos, ela é essa gratuidade abundante, não se restringindo ao que é “material”. Nesse sentido, a Poesia também elabora a Terra, pois também a linguagem necessita desse resguardo que frutifica. Talvez, a Terra, na Poesia, se faça como silêncio.

Tudo isso ainda é bastante aproximado, mas já nos ajuda a dar um passo decisivo. Pois onde encontraríamos o Trágico senão na Tragédia? Ou seja, nossa investigação necessita de uma obra de arte para realmente estar em condições de tocar o fenômeno do Trágico, pois é originariamente nelas que ele ganha relevo e

³⁸⁶ *Ibidem*, p. 141, grifo nosso.

amplitude fazendo-se Mundo. De que modo está o Trágico “no” Mundo? Através das obras de arte trágicas, as Tragédias. Mas o que é o Trágico?

4.4.2. Poesia do Mundo: Ambiência e Temporalidade

Uma objeção possível ao nosso uso conceitual do “Trágico” é se isso não significa perigosa recaída na sua origem especulativa, de cuja legitimidade procuramos discutir criticamente no capítulo precedente. O risco de substancialização é fato, inclusive por ser talvez um hábito mental muito característico de nossa tradição. Porém, o fato de um conceito ter sido concebido e utilizado de uma maneira não determina para sempre as suas possibilidades de uso, até mesmo facultando que sejam reapropriados e reformulados elementos que lhe eram constitutivos na origem. Até mesmo porque isso aconteceu no próprio interior da tradição que o formulou (a alemã), como vimos na figura de Hölderlin, possibilitando novas abordagens do fenômeno e novas configurações conceituais.

Nesse sentido, poderíamos não mais utilizá-lo em nossa investigação, mas a sua rica e incontornável história reclama que se reconheça a sua pertinência, bem como uma coisa é no mínimo certa: o conceito especulativo de Trágico reanimou o interesse e as potencialidades de investigação sobre as Tragédias, demonstrando mesmo os limites de uma reabilitação pura de suas formas clássicas e, nesse movimento, a necessidade de novas formas de Tragédias ou mesmo de obras *inspiradas* por Tragédias.

Pensemos, por exemplo, em *Os irmãos Karamázov* de Dostoiévski ou em *O som e a fúria* de Faulkner, que podem ser *sentidas* como “trágicas”, mas não são exatamente Tragédias. Mesmo assim, elas só são trágicas porque houve Tragédias, e estas próprias assumiram formas diferentes tanto na Grécia, quanto, já muito depois, em Shakespeare. Da mesma maneira, aqueles dois romances só podem ser chamados de “trágicos” porque foi concebida a ideia de Trágico, repercutindo na própria linguagem cotidiana. Também por isso, mas não somente, o Trágico é mais que relevante. Por outro lado, além dessas considerações mais gerais sobre efeitos e influências, outra justificativa é que o Trágico nos serve para *designarmos* com mais acuidade “algo” de essencial à Tragédia, que para nós será o que argumentaremos a seguir, embora nossa proposta seja sempre os tomar em sua unidade hermenêutica. Por fim, uma investigação fenomenológica-existencial não

pode prescindir da densidade histórica de um conceito, pois é da essência desse tipo de pesquisa a compreensão de que a coisa mesma de um fenômeno é o modo como ele se mostra concretamente na história.

Isto posto, chegamos enfim ao momento em que algumas de nossas hipóteses podem se entrelaçar e nos encaminhar para as questões seguintes e mais fundamentais. Com efeito, dividimos a discussão até aqui em dois momentos. Primeiro, foi necessário visualizar o que é Mundo e de que maneira está a Presença num Mundo. Nesse caso, compreensão e, especialmente para nós, ambiência tiveram um lugar privilegiado. No segundo momento, vimos de que maneira um Mundo pode acontecer, e que uma delas é a obra de arte. Nesse sentido, a obra de arte põe *em* obra o acontecimento de um Mundo e, portanto, também é *mundanizadora*. Agora, a nossa hipótese é que, em tal *mundanização*, a obra de arte dá a acontecer necessariamente compreensão e ambiência, e, neste caso, possibilita a manifestação de humores e emoções direcionados a entes, fatos, estados de coisas etc. Assim, a obra de arte é também *ambientação* e *tonalização humoral*, sendo a Tragédia uma maneira específica de realização disso, que, neste caso, é o Trágico. Em síntese, conceberemos de partida o Trágico como a abertura de uma possibilidade de mundo e sua(s) correspondente(s) ambientação(ões) por meio de uma Tragédia.

Nesse caso, se a o Trágico é uma maneira de mundanização por uma Tragédia (algo como seu “efeito”), isso implica necessariamente, de acordo com o que discutimos até aqui, que esse fenômeno tem a ver de maneira essencial com o Tempo, ou melhor, com a Temporalidade. Efetivamente, a Tragédia trabalha desde sempre com a urdidura de fatos, falas, ritmo e musicalidade (mais evidente nos gregos). Tudo isso ganha real dimensão se vistas como maneiras poéticas de representar um certo sentido temporal e, com isso, mobilizar o próprio ser de cada espectador ou leitor. Do mesmo modo que uma Tragédia promove a afinação humoral, ela o faz com a Temporalidade, revelando inclusive que ambos os fenômenos estão relacionados essencialmente na existência. Nesse caso, a expressão “tonalidade afetiva” (como tradução para *Stimmung*) ganha relevo para expressar ambos conjuntamente.

Como etapa necessária, o ser da Poesia deve ser melhor apreendido, pois até aqui caracterizamos o modo de ser *da obra de arte em geral*, que se mostrou como uma forma privilegiada de acontecimento da verdade. Quanto a isso, vimos os

exemplos do quadro de Van Gogh e do templo grego, cada um representativo de um aspecto essencial da obra de arte. Com a Poesia {*Dichtung*}, Heidegger radicalizará essa análise, e de tal maneira que a Poesia deixará de aparecer propriamente como um *gênero* da arte³⁸⁷, e elevar-se-á ao lugar de *essência* da própria arte. Nesse sentido, a Poesia se apresenta como Poetizar – ambas traduções possíveis para *Dichtung*, mas cada uma, para nossa argumentação, expressiva de um “nível” de aproximação do fenômeno³⁸⁸. Isso implicará até mesmo que todo gênero de arte será necessariamente poético, seja uma pintura, uma música, um templo, uma escultura.³⁸⁹ Todos são modos de produzir {*hervorbringen*} a verdade, instalando um Mundo e elaborando a Terra.

Nesse estágio da análise em *A origem da obra de arte*, Heidegger articulará basicamente quatro noções fundamentais: 1) o artista {*der Künstler*}; 2) a criação [pelo artista] {*das Schaffen*}; 3) a *tékhnē*; e 4) a *poesis* {*die Dichtung*}. Os três primeiros aparecem desde logo no capítulo “A verdade e a arte”. O filósofo de Messkirch afirma que foi ignorado até ali na sua análise a evidência de que toda obra de arte é algo realizado {*das Gewirkte*}, que indica, em síntese, que “[o] caráter de obra da obra consiste em seu ser-criado {*das Geschaffensein*} através do artista”³⁹⁰, e que o ser-criado só pode ser compreendido a partir do criar {*das Schaffen*, criação}, que é uma modalidade do produzir {*das Hervorbringen*}. No entanto, produzir pode ser tanto uma obra de arte (como criar) quanto um utensílio fabricado artesanalmente (como fabricar), fato que se expressa na ambiguidade de tradução da palavra grega τέχνη {*tékhnē*}, levando-nos à conclusão apressada de que o caráter comum a ambos seria a capacidade técnica manual. “Por isso, parece aconselhável, para determinar a essência do criar, partir do seu lado artesanal”³⁹¹.

A título de comparação, guardadas as devidas reservas, o artista é, nesse contexto, como o Demiurgo {δημιουργός, *demiourgós*}, principalmente como caracterizado por Platão no *Timeu*. Este tem a função de contemplar o modelo {παράδειγμα, *parádeigma*} e realizá-los na “matéria”³⁹², {χώρα, *khóra*}, criando,

³⁸⁷ Cf. *Ibidem*, p. 185. No texto original, Heidegger marca explicitamente a diferença entre *Poesie* (o gênero artístico literário) e *Dichtung* (a essência da arte).

³⁸⁸ Os tradutores de *A origem da obra de arte* optaram por “poesis”.

³⁸⁹ Cf. *Ibidem*, p. 185.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 147.

³⁹¹ *Ibidem*, p. 149.

³⁹² Na verdade, não há uma boa tradução para *khóra*, pois ela significa tanto o espaço e o substrato, o onde e o de quê se realiza o trabalho do demiurgo.

assim, o cosmos³⁹³. No entanto, a ressalva é de que este Demiurgo platônico, lendo-o pelos óculos heideggerianos, contempla realidades, ainda que superiores, de caráter subsistente, e realiza-os em outro “algo” subsistente; assim, ele seria no mínimo um artesão metafísico. Em vez disso, o artista originário estabelece as condições de toda a conjunção do que é subsistente. Ainda assim, o expediente *teórico* (contemplativo) e *técnico* é, como indica Taminiaux³⁹⁴, muito semelhante.

Nesse sentido, Heidegger propõe que o sentido essencial de *tékhne* era, para os gregos, o de ser um modo de saber, que, por sua vez, é o desvelamento do ente em seu aspecto {*das Aussehen*³⁹⁵}, o qual está muito mais próximo do criar do que do fabricar, de sorte que se deve investir na inquirição sobre a essência do criar a partir de sua origem na *tékhne*. Nesse sentido, o criar também possui a dignidade ontológica de desvelamento do ente (para além da capacidade técnica de reproduzi-lo manualmente) colocando-o assim muito mais próximo do caráter de obra da obra, interpretado anteriormente como o pôr em obra da verdade³⁹⁶. Nesse horizonte, Heidegger se questiona:

A partir da consideração da delimitação essencial da obra a que se chegou, de acordo com a qual, na obra, o acontecimento da verdade está em obra, podemos caracterizar o criar como o deixar emergir em algo de pro-duzido. O tornar-se obra da obra é um modo de acontecer e tornar-se da verdade, em cuja essência está tudo. **Mas o que é a verdade para que precise acontecer de modo semelhante a um algo criado? Até que ponto a verdade, do fundo de sua essência, tem um impulso {einen Zug} para a obra?** Isso se deixa compreender a partir da essência da verdade esclarecida até aqui?³⁹⁷

Segundo isso, o ser da verdade é de onde virá a razão pela qual ela tende também para realizar-se enquanto obra. De modo geral, como se diz pelo menos desde *Ser e Tempo* (§44), a verdade é, antes de mais, abertura {*die Offenheit*}, desvelamento ao mesmo tempo condicionado e possibilitado por um velamento. Quanto à abertura em si, ela se dispõe em e constitui um aberto {*das Offene*}, mas de tal maneira que “... tem de haver sempre neste aberto um ente, em que a abertura toma a sua posição e a sua constância”³⁹⁸, o que está em acordo com a copertinência

³⁹³ PLATÃO, *Timeu*, 28b2-29a6

³⁹⁴ TAMINIAUX, Op. Cit., p. 168-172.

³⁹⁵ Palavra que pode designar também “aparência”, mas que no contexto da análise heideggeriana remete muito mais à noção de *idéa* {*idéa*, ideia}, que, por sua vez, relaciona-se com *εἶδος* {*éidos*, forma, imagem...}, pondo Heidegger numa curiosa proximidade a Platão, como realça Lacoue-Labarthe em *Poética e Política*, p. 152ss.

³⁹⁶ Cf. HEIDEGGER, Op. Cit., p. 151-153.

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 153, grifos nossos.

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 155.

do ôntico e do ontológico delineado em *Ser e Tempo*. Por esse motivo, a verdade é *Einrichtung*, disposição, arranjo, estabelecimento, fornimento em um ente, que pode ser, então, uma obra de arte, na qual isso se realiza como o produzir do criar³⁹⁹. E como vimos anteriormente, o por em obra da verdade na obra de arte é disputa entre Mundo e Terra.

A partir de então, veremos uma outra caracterização mais precisa sobre a natureza dessa disputa em uma obra de arte. Esta tensão essencial entre Mundo e Terra se conforma em uma obra como *fissura* {*der Riss*}⁴⁰⁰. Parece ser paradoxal que uma fissura seja o que une, mas, pensando imagetivamente, vemos que ela expressa ao mesmo tempo a separação e a autonomia de ambos os “princípios”⁴⁰¹ e a produtividade violenta e plástica dessa cisão, pois dela advém “... o perfil e o plano fundamental {*Aufriss und Grundriss*}, o recorte e o contorno {*Durch- und Umriss*}. A verdade se dis-põe no ente tão verdadeiramente que é o próprio ente que ocupa o aberto da verdade”⁴⁰².

Através dessa atividade configuradora, a disputa se estabelece, então, como *figura* {*die Gestalt*}, que é “a estrutura {*das Gefüge*} em que como tal o traçar se dispõe {*sich fügt*}”⁴⁰³. Outra forma de dizer, é que a figura é o que dá junção ou conjunção, *textura*, para o acontecimento da verdade⁴⁰⁴. Nesse sentido, é a conjunção figurativa e contextual em uma obra de arte, expressando com isso toda a plasticidade e mobilidade que o ser-obra oferece para a abertura, potencializando inclusive a sua dimensão fundamentalmente historial, ou seja, fundadora de história⁴⁰⁵. Porque a conformação da disputa na obra não significa um confinamento estagnante, mas, ao contrário, a própria obra se mantém na medida mesma em que é capaz de, sempre mais uma vez, reinstaurar a tensão essencial, mais um motivo pelo qual a sua caracterização segundo o modelo do ente subsistente ou do utensílio é inadequada. Nesse sentido, a obra de arte é radicalmente temporal e temporalizadora.

³⁹⁹ Cf. *Ibidem*, p. 159.

⁴⁰⁰ Os tradutores do texto preferiram traço-cisão.

⁴⁰¹ Contudo, o que separa, a fissura, o faz também unindo, pois a fissura é o início de um corte que nunca se completa.

⁴⁰² *Ibidem*, p. 161.

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 163.

⁴⁰⁴ Pois a palavra *das Gefüge* significa literalmente “a textura”.

⁴⁰⁵ Lembrar que, um pouco antes, Heidegger afirma: “Este acontecer é histórico de múltiplas maneiras”

Realmente, a obra de arte não se dispõe, do ponto de vista de seu modo de ser mais essencial, à ocupação cotidiana utensiliar. Nesse sentido, ela não é regida pelo compito do tempo linear das horas e dos dias etc., cuja temporalização é a do presente em repetição. No uso de um utensílio, tanto este como a Presença estão plenamente mobilizadas pela tarefa a ser realizada, portanto, pela serventia de uma maneira geral e, ainda, pelas expectativas do impessoal. Cumpre-se e gasta-se o tempo *para* algo. Nada mais normal, necessário e corriqueiro. Por sua parte, ao contrário, a obra de arte, “quanto mais solitária [...], quanto mais puramente parece romper todas as referências com os homens [...], tanto mais essencialmente o extraordinário irrompe e o que aparece até aqui como ordinário-habitual se anula”⁴⁰⁶. Do ponto de vista ôntico, isto se mostra como uma suspensão do tempo (uma *epokhê*), uma vez que nada mais, nenhum ente, mobiliza nossa ocupação para preencher o tempo. No entanto, pelo viés ontológico, é simplesmente a demora silenciosa junto à obra, ou “a retenção deste perdurar {*die Verhalthenheit dieses Verweilens*}⁴⁰⁷”, a qual remete a Presença à própria gênese do tempo, na medida em que estar postada em meio ao desvelo {*Bewahrung*} da obra significa corresponder ao acontecimento da verdade. A Presença, portanto, afina-se junto à obra de arte, temporalizando seu próprio ser de acordo com a temporalização do que ali está em obra.

Agora podemos avançar para caracterizarmos a essência da arte como Poetizar {*Dichtung*}, a qual já se anunciou pelo que analisamos até aqui sobre a obra de arte. Em nosso sentir, obra e arte são inseparáveis efetivamente, mas cada uma expressa um elemento desse todo. A obra é a possibilidade de estabelecimento e guarda da verdade: o *como* da estrutura da abertura. Por sua vez, a arte é o que há de originário na obra, é o *como* a verdade está em obra na obra: projeção {*Gewofenheit*} poiética, pois advém do sentido próprio da *poiesis* como interpretada por ele⁴⁰⁸. De início, Heidegger assim estabelece a irmandade entre arte e Poetizar: “Toda *arte* é, como deixar-acontecer a adveniência da verdade do ente como tal, *em essência poiesis*”⁴⁰⁹. Assim, o “específico” do Poetizar é a simples

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 169.

⁴⁰⁷ *Idem*.

⁴⁰⁸ Que é, de fato, como os tradutores optaram para traduzir *Dichtung*. Para nós, apesar de Heidegger indicar, implicitamente, que há uma proximidade entre *poiesis* e *Dichtung*, cremos que melhor seria lançar mão de uma palavra portuguesa “moderna”, no mesmo passo do uso da palavra em alemão. Heidegger poderia ter muito bem lançado mão simplesmente do termo grego, mas intencionalmente o traduz para o alemão, expressando assim a necessidade de atualização do sentido.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 183.

projeção do aberto na abertura, ou seja, é a constante liberação do impulso originário do acontecimento para suas possibilidades, retirando o ente de seu acobertamento no habitual para reinscrevê-lo na potencialidade de ser *diferente*. Por isso, embora inserida em meio ao ente como obra, a arte poetizante é mais (ou menos) que um ente, realçando o caráter *estranho* do ente-obra:

A partir da essência *poietizante* {*dichtende Wesen*} da arte acontece que ela torna patente um lugar aberto, no meio do ente, em cuja abertura tudo é diferente do habitual. Em virtude do projeto do desvelamento do ente, posto na obra, que recai sobre nós, todo habitual e o até agora existente se torna não-ente através da obra. Este perdeu o poder de dar e conservar o ser como medida. Nisso está o estranho, que a obra não atua, de maneira alguma, sobre o ente existente até agora, por meio de relações de causa e efeito. O efeito {*die Wirkung*} da obra não consiste num efetuar causal. Ele se baseia numa **mudança do desvelamento do ente** {*Wandel der Unverborgenheit des Seienden*}, que acontece a partir da obra, e isto quer dizer: do ser⁴¹⁰.

Em certo sentido, é como se, do ponto de vista ôntico, a arte fosse *nadificante*, pois toda a medida a partir do e para o ente perdem relevância, uma vez que, sob a perspectiva ontológica, o ser advém de maneira inaugural na arte, que, enquanto Poetizar, é a projeção doadora da verdadeira e “nova” medida para o ente, abrigando-o no “extra-ordinário {*Ungeheure*}”⁴¹¹, elemento que realça o caráter nadificante da arte, de sorte que se diga que ela “provém do Nada”⁴¹². Ora, a arte não retira o seu ser do habitual e do ente subsistente, mas de onde provém o próprio aparecer do ente, o Ser, que não é apreensível como *algo*. Portanto, é Nada.

Contudo, por isso mesmo, a arte não está entregue a si mesma, ou seja, ela não empreende seu movimento de vir a ser numa solidão impertinente, pois “... ele {o projeto poético da arte} nunca provém do nada na medida em que o projetado através dele é apenas a determinação retida {*vorenthaltene Bestimmung*} do próprio Entre-ser histórico {*geschichtlichen Dasein*, Presença histórica}”⁴¹³. Isso quer dizer que a obra de arte nunca perde sua referência ou correspondência ao ser da Presença, assim como esta, no encontro com aquela, recolhe-se no acontecimento da verdade em obra. Tanto uma como a outra se encontram originariamente numa

⁴¹⁰ *Idem*.

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 191. *Ungeheure* é literalmente “não-ordinário”, que diz talvez mais aproximadamente do caráter *negativo*, do ponto de vista ôntico, do acontecimento da verdade. Antecipamos também dois sentidos do “fundar” {*Stiften*} dados por Heidegger: enquanto doação {*Schenkung*} e fundamento {*Grund*}. Realmente, a própria palavra *stiften* contém em si essas outras duas. O terceiro sentido é de princípio {*Anfang*}. Cf. *Ibidem*, p. 193.

⁴¹² *Idem*.

⁴¹³ *Ibidem*, p. 193-195.

relação com o Ser e sua verdade. Nesse sentido, a realização de uma obra de arte parece, para Heidegger, ser gestado por um processo já prenunciado historialmente em cada povo. De modo que a arte é sempre o novo impulso ou o salto originário a partir de um outro prévio. Mesmo que inaugural em seus novos delineamentos, a necessidade de seu acontecimento poderia ser pressentida pela época, sendo cada obra de arte uma espécie de catalizadora do movimento histórico. Desse modo,

[d]oação e fundamento têm em si o não-mediatizado {*das Unvermittelte*} do que nós nomeamos um princípio {*Anfang*}. Porém, este não-mediatizado do princípio, o que é o próprio do salto a partir do não-mediatizável, não exclui, mas antes inclui que o princípio se prepara durante muito tempo e imperceptivelmente. **O autêntico princípio é sempre como um salto-prévio {*Vorsprung*}, no qual tudo o que está por vir {*alles Kommende*}, ainda que velado {*Verhülltes*}, já se acha traspassado {*übersprungen ist*}. O princípio já contém velado o fim. Na verdade, o autêntico princípio nunca tem o caráter de começo do primitivo {*das Primitiven*}. O primitivo é sempre sem futuro, porque é sem o salto e o salto-prévio que doam e fundamentam. Ele não pode enviar nada fora de si, porque nada contém senão aquilo em que está aprisionado.**⁴¹⁴

Quem percorreu um pouco da obra hegeliana, pode reconhecer aqui uma tentativa de alternativa ao seu modelo dialético sem, porém, abrir mão da historicidade do movimento constitutivo do acontecimento da arte. O *salto e o salto-prévio* corresponderiam, em nosso ver, à tríade *tese, antítese e síntese*, mas o seu movimento caracteriza-se pela não-mediação do princípio que salta, mesmo que ele necessite do salto-prévio. Porque o salto-prévio é sua condição, mas não o constitui. Essa é a intenção, mas é bem sucedida?⁴¹⁵

Ainda nesse contexto, embora Heidegger faça a ressalva de que *Dichtung* não é *Poesie*, ele relativiza a sua própria regra, ao afirmar que, de fato, a “obra de linguagem {*Sprachwerk*}, a *poiesis* no sentido mais estrito, ocupa um lugar distinto no todo das artes”.⁴¹⁶ Isto é assim porque a linguagem é para ele, enquanto “narrar original {*das Sagen*}”⁴¹⁷, o meio essencial de desvelamento do ente. Precisamos levar em conta que Heidegger deseja, através dessa ideia, elaborar a forma de instituição, ou melhor, vir-a-ser de um povo histórico, de modo que a ele corresponda uma História. Essa História se perfaz, sempre novamente, na obra de arte através do embate entre Mundo e Terra, que ganha o seu pre-delineamento na

⁴¹⁴ *Ibidem*, p. 195, grifos nossos.

⁴¹⁵ Algo a ser enfrentado em pesquisas posteriores.

⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 185.

⁴¹⁷ *Ibidem*, p. 187. *Sagen* pode ser também “a saga”, a narrativa de uma história de caráter épico. Em que medida isso nos remete à ideia de *mythos*?

linguagem inaugurada pelo Poetizar. Em cada narrar original, despontam as referências fundamentais, e é, então, no seu entorno que as outras obras de arte fundam as suas próprias possibilidades ontológicas, dispondo-se em correspondência aos delineamentos essenciais da saga de um povo, algo certamente bastante questionável em sua legitimidade. De qualquer forma, qual a dimensão dessas fundações? Haveria “níveis” distintos de acontecimento? Esse é um dos pontos mais enigmáticos e problemáticos de *A origem da obra de arte*.

Isso parece corresponder à própria hierarquização das obras feita por Heidegger, a qual é realmente muito simples (ou quase simplista), segundo a qual há a Poesia enquanto forma privilegiada de arte e Poetizar, e há todas as *outras* formas artísticas. De acordo com essa ordenação ontológica, a Poesia, enquanto representante do *Sagen*, (re)inaugura num sentido mais forte as linhas fundamentais do destino de um povo, projetando-as em meio ao ente na totalidade. Em relação a isso, as outras artes têm a função de, em certa medida, re-projetar ou explicitar esse dizer original. Ou seja, estas exercem a potência inaugural em caráter decorrente, secundário⁴¹⁸. E para seu tempo, Heidegger elegeu Hölderlin para a tarefa de dar um novo início⁴¹⁹. O próprio Heidegger coloca sobre isso um questionamento em outro ensaio: “Por que a obra de Hölderlin foi selecionada com a intenção de mostrar a essência da poesia? Por que não Homero ou Sófocles, por que não Virgílio ou Dante, por que não Shakespeare ou Goethe?”⁴²⁰. A razão é clara: “Hölderlin é para nós, em sentido insigne, *o poeta do poeta*”⁴²¹.

Mas esse é um questionamento que supere nosso projeto específico para esta investigação, inserindo-se mais bem na repercussão do pensamento heideggeriano sobre a interpretação do movimento histórico de seu tempo numa perspectiva muito mais ampla enquanto história da Metafísica e de seu [possível ou necessário] acabamento. Nosso trabalho, então, é ainda preparatório para uma futura consideração mais detida quanto a isso. O sentido dele deve ser uma regressão ao ambiente conceitual de *Ser e Tempo* com a perspectiva de ampliar as possibilidades de aplicação das discussões daquele tratado para a compreensão do

⁴¹⁸ Mais um desenvolvimento que lembra a *Estética* hegeliana, ainda que com diferenças. Nela cada arte corresponde a um estágio de manifestação do espírito na arte, sendo a Poesia a mais pura. Contudo, ela não pressupõe que por isso as outras artes estejam subordinadas, em sua realização, à Poesia.

⁴¹⁹ Cf. *Ibidem*, p. 201.

⁴²⁰ HEIDEGGER, *Hölderlin e a essência da poesia*, p. 43.

⁴²¹ *Ibidem*, p. 44.

fenômeno da arte, e mais especificamente, enfim, da Tragédia. Nesse sentido, é de ser levar em conta as evidências textuais de que Heidegger se reporta, em *A origem da obra de arte*, a *Ser e Tempo*⁴²². Noutro giro, a mesma volta deverá ser clarificadora para *A origem da obra de arte*, visualizando ambas as obras numa unidade hermenêutica mais produtiva do que a simples datação historiográfica de suas respectivas elaborações.

Isso não é propriamente inovador nos estudos sobre a obra de Heidegger, como vemos de maneira contextual em artigo de Corngold e, numa elaboração mais próxima de nossa análise, Costa, à qual nos dedicaremos ao fim⁴²³. O primeiro também propõe uma interpretação a partir de mundo, compreensão, e, especialmente ambiência e temporalidade, tentando esquematizar como a linguagem poética pode ser interpretada a partir de *Ser e Tempo*⁴²⁴. Segundo ele, a tendência mais tradicional é de ler em *Ser e Tempo* uma reserva à linguagem poética enquanto “literatura”, que representaria um modo derivado e decadente de realização e exame da linguagem ela mesma. Nesse contexto, literatura significa tanto a ciência dos textos escritos, como também a maneira cotidiana de as pessoas se relacionarem com esses objetos, interpretados em geral como “cultura”. Por isso, a literatura seria, nessa interpretação ainda parcial, uma *ocupação* ao nível do ôntico, da qual não emergiria uma reflexão positiva acerca dos existenciais da Presença.

Essa posição não se sustenta por duas razões: 1) o ôntico e o ontológico não são, de maneira alguma, separados ao modo de realidades absolutamente distintas, ao modo platônico, mas sim articulam-se uma circularidade hermenêutica; 2) Heidegger faz uso de um texto “literário” para indicar como testemunho, ainda que em um registro pré-ontológico, a estrutura primordial do ser da Presença – o poema de Higino sobre a “Cura”, ao qual nos reportamos anteriormente.⁴²⁵ A elas acrescentamos outra indicação, ainda que passageira, em *Ser e Tempo*: “[a]ssim nos divertimos e entretemos como *impessoalmente se faz*; lemos, vemos e julgamos

⁴²² Cf. HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 155 e 219.

⁴²³ Cf. CORNGOLD, *Sein und Zeit: implications for poetics*; e COSTA, *Tragicidade e Existência em Martin Heidegger*.

⁴²⁴ Cf. CORNGOLD, *Op. Cit.*, p. 443 e 445. Este autor relata, resumidamente, algumas posições tradicionalmente contrárias a esse expediente, como Beda Allemann e Schrimpf. Por outro lado, outros nomes atestam justamente o contrário, como Blanchot, De Man, Derrida, Staiger e, acrescentamos, Gadamer.

⁴²⁵ Cf. *Ibidem*, p. 440; e o tópico 4.3.1. desta tese.

sobre a literatura e a arte como *impessoalmente se vê e julga*;⁴²⁶. Isso indica que as investigações fenomenológicas do tratado propiciariam, por meio da abertura da Presença para a sua autenticidade, um outro vigor na experiência com a literatura e a arte. Ou seja, em vez do ver e do julgar impessoais, o estar *propriamente* diante deles. Por outro lado, no próprio tratado há uma indicação, mesmo que mínima, de uma possibilidade essencial para a poesia diretamente ligada à ambiência em sua relação com compreensão e linguagem:

O que se pronuncia é justamente o estar fora, isto é, o modo cada vez diferente da disposição {*Befindlichkeit*} (ou do humor) que, como se indicou, alcança toda a abertura do ser-em. O índice linguístico próprio da fala em que se anuncia o ser-em da disposição está no tom, na modulação, no ritmo da fala, “no modo de dizer”. **A comunicação das possibilidades existenciais da disposição, ou seja, da abertura da existência, pode tornar-se a meta explícita da fala “poética” { »*dichtenden*« Rede }**⁴²⁷.

Nesse sentido, *Ser e Tempo* indica por si só as duas linhas de desenvolvimento básicas para uma reapropriação do fenômeno da literatura: 1) da Filosofia em favor da literatura ao apresentar os caracteres ontológicos básicos para a sua experiência; 2) da literatura à Filosofia, posto que aquela contém em si mesma as próprias possibilidades de explicitação dos caracteres ontológicos. A primeira possibilidade encontra-se em *Ser e Tempo*, embora não tematicamente desenvolvida; a segunda paradigmaticamente em *A origem da obra de arte*, sem nos esquecermos dos ensaios sobre Hölderlin e poesia em geral.

Com efeito, vimos em *A origem da obra de arte* que o Poetizar, a essência da arte, abre um Mundo e o funda na Terra. Por sua vez, *Ser e Tempo* nos diz como está a Presença em um Mundo e o que é a mundanidade do mundo. Ou seja, se um Mundo provém da Arte, isto se dá à base da própria constituição fundamental da Presença e da mundanidade do mundo, ou seja, repercute necessariamente nelas, relembrando nossa caracterização de que a Presença é um traço do mundo, e o mundo um traço da Presença. Inicialmente, de maneira mais fundamental, ao nível ontológico da suspensão do mundo-circundante e da circunvisão, ou seja, do contexto significativo em que a Presença se ocupa com entes e relaciona-se impessoalmente com os outros. A suspensão determina, onticamente, a incompreensão, na medida em que as referências perdem a sua determinação

⁴²⁶ HEIDEGGER, *Ser e Tempo*, p. 184.

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 225, grifos nossos.

anterior, mas, ontologicamente, dispõe a Presença a si mesma de maneira inaugural, diante que está da emergência de um aspecto inaudito de um Mundo, exigindo da Presença uma disposição criadora de sentido.

Efetivamente, toda re-instauração de uma compreensibilidade dá-se conjuntamente a um modo específico de ambiência, a qual só pode ser determinada concretamente pela obra mesma. Ou seja, não é possível determinar *a priori* em que ambiência será disposta a Presença pela obra de arte, pois cada uma, falando inclusive onticamente, desperta *humores* distintos. Quanto a isso, não apenas a *angústia* teria uma prioridade ontológica determinante para toda arte, ainda que se possa dizer que, de algum modo, a suspensão mesma tenha algo que ver com ela. Ou seja, toda arte seria *angustiante* num sentido que supere positivamente toda a sua interpretação corriqueira como medo, ansiedade etc., pois a angústia é, em si mesma, a própria ambiência da suspensão do mundo circundante. Por outro lado, cada obra ocupa esse tom da angústia com outra(s) ambiência(s) própria(s) a ela mesma. É como se a angústia tivesse uma plasticidade, por assim dizer, de fundamentar todas as outras possibilidades de ambiências, de sorte que cada *suspensão* possui um caráter específico, o que habilita toda uma gama variável de humores.

Toda compreensão e ambiência temporalizam a Temporalidade, que, num primeiro aspecto, temporaliza-se pela densidade do acontecimento mesmo da obra de arte *em geral* como Desvelo {*Bewahrung*}⁴²⁸, que abre autenticamente tanto a Historicidade da existência, quanto do próprio movimento de produção de sentido da obra como História. Nesse caso, toda obra obedece à constituição primária da Temporalidade, que é guiada prioritariamente pela *ekstase* do porvir {*Zukunft*} guiado pela patência da finitude⁴²⁹. Num segundo aspecto, a Temporalidade é temporalizada *singularmente* pelo sentido articulado na obra concreta, do mesmo modo como argumentamos quanto à ambiência, sendo aqui a linha de contato que nos permite reconectar mais explicitamente a dimensão ontológica com a ôntica, no que se poderia inicialmente denominar de a *repercussão ou significância da arte para a vida*. Assim, apenas o exame de uma obra singular pode indicar a dinâmica da Temporalidade nela inscrita.

⁴²⁸ Cf. HEIDEGGER, *A origem da obra de arte*, p. 169.

⁴²⁹ Cf. HEIDEGGER, *Ser e Tempo*, p. 413-416.

Isso ganha relevância ainda maior, para nós, quando nos detemos sobre o potencial comunal, para o bem e para o mal, do evento da arte. Nesse sentido, é exatamente a ambiência humoral que permite uma melhor aproximação dessa possibilidade. Talvez isso seja mais evidente na experiência artística em um teatro, pois todos estão *presentemente* diante da realização de uma obra, mas isso não implica que a vigência de uma obra seja reduzida ao seu aspecto derivado de atualidade num espaço do tempo contabilizado. A obra de arte, enquanto potência criadora de História, tem sua própria ressonância imponderável e indescritível, inclusive por sua essência na linguagem. Do ponto de vista de Heidegger, como vimos, a arte é a própria fundadora de um povo, na medida mesma em que abre um Mundo sobre a Terra, inscrevendo-o num destino próprio. A partir disso podemos, com efeito, visualizar os diversos “tons” de acordo com os quais Heidegger busca caracterizar a urgência de sua época⁴³⁰. Mas isso é do seu ponto de vista ontológico mais abarcante, digamos, pois que há, em outro “nível”, necessariamente a sua concretude enquanto constituição da comunalidade por meio da disponibilização do arcabouço humoral⁴³¹. De modo que os meandros históricos de “um” povo se perfazem em suas diversas formas ônticas de permeabilidade afetiva, as quais são paradigmática e renovadamente *criadas* pelas obras de arte.

De acordo com isso, a interpretação do modo de ser da Tragédia ganha uma dimensão diferente daquelas que vimos no primeiro e segundo capítulos, embora de maneira alguma seja possível, ou mesmo positivo, descartá-las como simplesmente infundadas ou datadas. De primeiro porque a separação entre uma interpretação especulativa (metafísica) e uma praxeológica não se sustenta na medida em que a obra trágica sempre conteve em si, de maneira geral, uma dimensão metafísica suportada por suas procedências e implicações práticas. Na verdade, o metafísico seria a própria separação, sendo melhor falarmos em caráter transcendente e prático da Tragédia (e da arte no todo).

Em segundo lugar, as interpretações especulativas do Idealismo Absoluto, além de sua importância filosófica e histórica irrecusável, contêm algo de determinante para nossa própria tentativa de interpretação da Tragédia. Com

⁴³⁰ Por onde ele lança mão de angústia, tédio, serenidade, coragem etc. na variedade de seus textos ao longo da vida.

⁴³¹ É daqui que se retirou muito de determinante sobre as implicações políticas do pensamento de Heidegger, por exemplo.

dissemos no início do tópico, a criação e estabelecimento da ideia de Trágico já é significativa por si só. Agora, mais especificamente, porque ela realça a negatividade e potencial disruptivo do fenômeno, os quais são exatamente aquilo que aproveitaremos. Assim, concordamos em parte com Szondi, apesar de ainda não estarmos seguros se a melhor caracterização seja através da dialeticidade, questão que só poderemos enfrentar em futuras investigações. O que temos claro, por ora, é que a Tragédia se alimenta da máxima intensificação do efeito de disjunção e suspensão da conjuntura significativa que *corriqueiramente* chamamos mundo, e de tudo aquilo que o perfaz. Nesse caso, as análises de Aristóteles são realmente precisas ao enfatizar o *mythos*, a reviravolta e reconhecimento, e a purificação das emoções na interpretação da obra trágica. Cada uma nos dá indicações condensadas de muito sobre o que descrevemos parcialmente nas linhas anteriores, mas, enquanto conceitos próprios da Tragédia, realçam de fato o caráter disruptivo e “restaurador” da experiência trágica e que guardam uma irmandade com o essencial do projeto de *Ser e Tempo*⁴³². Mas como?

De início, em geral a Tragédia representa uma situação em que há uma desmedida {*hybris*} ou, para usar a linguagem hölderliniana, a transgressão do *nefas*. Nesse caso, o que a interpretação especulativa, por exemplo, realça (para ela como algo positivo) é exatamente a pretensão de realizar essa transgressão, que lá é, de maneira genérica, a experiência do Absoluto, o eterno fundamento vigente de toda presencialidade dada, em que o próprio tempo é apagado. Com isso queremos sinalizar que o Idealismo Absoluto é, em si mesmo, a *hybris* total, de sorte que seu próprio projeto é trágico, mas num sentido que vai contra a própria autocompreensão de seus autores. Isso porque para eles o Trágico seria uma experiência de transporte ao Absoluto, quando, na verdade, ele é precisamente o testemunho da desmedida e necessária purificação do projeto Idealista, percepção que cremos encontrar em Hölderlin⁴³³.

Por outro lado, também há a desmedida do cotidiano, mas no caminho oposto do Idealismo Absoluto. É a totalização do presente na ocupação e sua circunvisão, isto é, a *hybris* do habitual, do “pequeno” e do indiferente, muito bem caracterizada

⁴³² Ao ponto de podermos especular em que medida essa obra possui um espírito trágico, outra linha de investigação fecunda para futuros trabalhos. Muito se ganharia, inclusive, se fosse seguida a interpretação heideggeriana da obra aristotélica, buscando aí uma reinterpretação fenomenológica da *Poética*.

⁴³³ Cf. tópico 3.4. desta tese.

nas peças de Tchékhov⁴³⁴, nas quais a própria banalidade e imobilidade de seus personagens constituem a trama, que na verdade são quase o anticlímax do Trágico. Nesse sentido, quem sabe as peças de Ibsen e de Beckett traduzam melhor ainda a banalidade em Trágico. De qualquer forma, essa interpretação cotidiana, ainda que de caráter aparentemente menor, secundária, é a que, em verdade preside aquela outra de magnitude absoluta, pois, ao fim e ao cabo, a busca metafísica é por um *ente* vigente que dê fundamento ontológico aos outros entes presentes cotidianos. Nesse sentido, a interpretação metafísica, principalmente em seu matiz Idealista, é, na linguagem de *Ser e Tempo*, a maximização da tendência habitual decadente.

Isto em vista, ambas as figuras da desmedida (do máximo e do mínimo) estão submetidas ao império do presente, o apagamento do tempo, de acordo com o qual ou é o Eterno-Presente (Infinito) que sobressai (na pretensão ao Absoluto) ou é Pequeno Presente (na indiferente sucessão) que se dissemina. Em ambos, o tempo originário, a Temporalidade própria, é apagado. Nessa perspectiva,

... o projeto heideggeriano de desconstrução da fixidez no estudo do ser presente na tradição metafísica pode abrir algumas vias promissoras de investigação do problema do trágico. Em especial, as consequências da precariedade de toda estabilização do sentido que os homens atribuem à sua mundaneidade. [...]

Se ao Dasein importa a tarefa de assumir a sua existência autêntica, então terá de resistir à ilusão do encontro de verdades objetivas e imutáveis. Tal significa tomar-se a si como um ente cujo ser dá-se dentro dos horizontes da temporalidade, de que decorre o acento concedido à sua **finitude**. **Por via semelhante, será precisamente a temporalidade o horizonte propício à compreensão mais plena do trágico.** As categorias “presentificadoras” mostram-se inábeis para esse propósito. O herói trágico descobre a ascendência do passado sobre aquilo que ele veio a ser, mas não se prende a isso: projeta-se para além de si mesmo num futuro aberto a possibilidades⁴³⁵ as mais variadas.

A Tragédia, portanto, por meio de seu herói, enredado em uma trama paradoxal, manifesta primeiramente esse estado desmedido da indiferença absoluta, para então, por meio de um corte súbito, situá-lo num não-lugar, no inabitual. Acompanhamos seu progresso e sua derrocada, e isso, em tese, *afeta-nos* emocionalmente ainda que na distância segura da representação. Nesse caso, é como se o drama trágico agisse como uma terapia sobre nosso espírito, o qual em geral também se encontra, no “mundo real”, enredado na confusão dos dias, esquecido de “si mesmo”. Essa terapia é, primeiramente, o desencobrimento das

⁴³⁴ Como *O jardim das cerejeiras*, *Tio Vânia*, *Três Irmãs*, *A gaivota*...

⁴³⁵ COSTA, Op. Cit., p. 476-477, grifos nossos.

emoções produzidas pela derrocada do herói e a disjunção de seu mundo, porém de tal forma que não nos vemos ameaçados factual e presentemente, mas em nossas próprias *possibilidades* existenciais. Ou seja: atualmente não, mas pode ser que sim, numa espécie de antecipação inicial de nosso porvir mais próprio e inexorável, a morte. Como testemunhamos em *Édipo Rei*, a morte não precisa nem ser a do corpo, mas simplesmente do que eu *era* segundo minha interpretação habitual de *mim mesmo*. Nesse sentido, a Tragédia desvela a finitude para nós mesmos, mas de tal maneira que ela não seja sentida como uma ameaça ou decadência, e sim o contrário, pois é um despertar autêntico para si mesmo como *urgência*.

Nesse contexto, os afetos são temporalizadores em si mesmos. Como ponto de partida, no elenco aristotélico compaixão e temor correspondem a maneiras de nos encontrarmos dispostos no ambiente instaurado pela reviravolta da trama. Até o “evento”, acompanhamos a trama no mais das vezes com simples *expectativa*, organizando e antecipando os *fatos* na tentativa de compreender para onde vão nos levar junto ao herói. No evento há, contudo, justamente a interrupção de toda expectativa, mesmo que esse corte seja sempre *esperado* pelo público⁴³⁶, pois, ainda assim, nunca se pode saber exatamente *como* (sempre novo) isto vai se dar⁴³⁷. Compaixão e temor, então, alimentam-se originalmente dessa quebra, mas de tal maneira que, como dissemos, não se fique aferrado a algo de particular (medo *de* algo), mas que a existência corresponda ao evento mesmo, refinando seu ser para a precariedade de si mesmo como algo positivo. No temor e compaixão, a Presença *ocupa-se* de si mesma, que na verdade é uma forma de descoberta possível do *cuidado* {*Sorge*} reorientado autenticamente pela finitude. Esta é, em *Ser e Tempo*, uma descoberta positiva a partir do ser-para-a-morte, da qual, no estilo de uma redução fenomenológica, é extraída a estrutura temporal fundamental do porvir, assim como o *ser-possível* advém à existência angustiada, que se distancia da sua interpretação enquanto ente subsistente e das exigências do impessoal⁴³⁸.

Temos de ter o cuidado, enfim, de não nos aferrarmos em demasia ao projeto heideggeriano, vendo nele um perfeito correspondente à Tragédia. Seria um trabalho mais positivo seguir, por exemplo, o *retorno* clarificador ao ôntico, que na

⁴³⁶ Ou seja, quem assiste ou lê uma Tragédia *sabe* de antemão que algo de ruim vai acontecer.

⁴³⁷ O poder da disjunção é tão misteriosamente forte, que ele permanece válido para todo aquele que, já tendo visto ou lido (ou mesmo ouvido de outrem), retorna quantas vezes for à obra.

⁴³⁸ Cf. tópico 4.3.1. desta tese; e COSTA, Op. Cit., p. 478 e 483.

verdade está sempre em ação na reflexão ontológica. Muito disso dependeria de uma leitura de Heidegger que priorizasse, contra as suas próprias intenções, essa possibilidade de *retorno* do ontológico ao ôntico, algo que ele mesmo empreende, de certa forma, nos §§67-71 de *Ser e Tempo*, nos quais a cotidianidade é reinterpretada a partir da Temporalidade “redescoberta”, de sorte que o mundo fático e a lida cotidiana da Presença, em vez de apagadas, sejam reabilitadas de acordo com a sua autenticidade.⁴³⁹ Ou seja, o sentido da reflexão fenomenológico-existencial não é progressivamente realizar um distanciamento dos caracteres “mundanos”, mas redescobri-los em sua potência originária, em que o próprio caráter “prático” da Presença ganharia renovada dimensão. No entanto, perguntamo-nos se a obra de Heidegger segue realmente esse caminho, e, de fato, a sua própria leitura das Tragédias parece testemunhar o contrário, na medida em que elas são deglutidas mais propriamente pela História do Ser.⁴⁴⁰ Talvez seja uma tarefa necessária, portanto, uma espécie de desconstrução da efetiva interpretação heideggeriana da Tragédia valendo-se até mesmo de suas formulações iniciais em direção à ontologia fundamental.

Essas são algumas linhas iniciais para mais consequentes análises das Tragédias. Nesse caso, Szondi realiza algo que, na sua simplicidade, muito nos inspira: não *existe* uma substância do Trágico para além das Tragédias, pois cada obra realiza-o ao mesmo tempo *singularmente* e em ressonância com outras obras trágicas. É por isso que, embora geniais, suas leituras, na primeira parte de *Ensaio sobre o Trágico*, sobre as Filosofias do Trágico são superadas, na segunda parte, pelas das Tragédias, pois são estas o real propósito de sua análise. Animados por essa perspectiva, o derradeiro tópico explorará, numa primeira tentativa, a descrição do Trágico em obra em uma Tragédia, a partir do fio condutor das precedentes considerações fenomenológicas.

4.5. Um Mundo em Fissura

Com efeito, até aqui nosso trabalho tem sido basicamente principiológico e pouco “empírico”, de sorte que talvez falte uma aproximação mais concreta de onde

⁴³⁹ Talvez esse seja o fio condutor que Gadamer tenha aproveitado para desenvolver suas próprias reflexões, segundo as quais a obra de arte é caracterizada tanto por seu aspecto de transcendência, quanto praxeológico.

⁴⁴⁰ O último tópico de COSTA segue parte dessa leitura heideggeriana (Op. Cit., p. 486ss).

extraíamos um exemplo singular de ambientação trágica. Para isso, elegemos a Tragédia de *Hamlet*. Essa obra de Shakespeare é paradigmática porque ela nomeia em seu próprio texto o “mundo” e o “tempo” como figuras determinantes de sua trama.

A tragédia de Hamlet é um dos feitos literários mais bem sucedidos até hoje, ainda que sua recepção (e, na verdade Shakespeare em geral) nos séculos imediatamente seguintes tenha despertado muitas controvérsias. No seu caso específico, não é difícil entender o porquê, ainda mais se levarmos em conta a revitalização da *Poética* de Aristóteles como suma de reflexão sobre o correto fazer de obras dramáticas. Pensemos, neste caso, o classicismo francês de Racine e Corneille, ou mesmo as leituras germânicas, nas quais ora Shakespeare era elogiado em detrimento dos franceses (Lessing), ora estes eram eleitos como padrão (Schiller em relação a Corneille num dado momento, e até mesmo em detrimento dos gregos). De modo geral, esta recepção da *Poética* foi realizada por um olhar extremamente racionalista, o qual dificilmente poderia aceitar *Hamlet* como um bom exemplo de elaboração dramática. Afinal, é uma peça extremamente longa, cheia de personagens ambíguos, com um herói errático e melancólico que parece fazer tudo de maneira desajeitada, assim como o tom por vezes cômico de algumas cenas... Para eles, a peça pode ter sido, sem exageros, incompreensível. No entanto, não é preciso ir tão longe para encontrar avaliações negativas sobre a peça, bastando-nos lembrar de ensaio de T.S. Eliot, *Hamlet e seus problemas*, em que *Hamlet* é considerada um verdadeiro fracasso dramático ao nível da técnica de composição.

Para não entrar tanto no mérito desta discussão, iremos apenas aproveitar esse aspecto geral das críticas, o qual denominaremos simplesmente “*a incompreensão*”. No fundo, o que há é uma frustração de uma expectativa de sentido cristalino, de compreensão imediata ou, ainda, reconhecimento de temas, argumentos e formas tomadas a priori como acertadas de acordo com um cânone, de modo que a textura de *Hamlet* não consegue ser apreendida no todo; quando muito, como uma miscelânea de trapos. Nesse caso, questionamos se não é isto precisamente a chave para o sentido da peça, de modo que é a incompreensão geral aquilo que justifica o destino da ação, dando, paradoxalmente, o sentido tão esperado ao drama. Ou seja, é o não-sentido que produz o conflito e realiza o efeito trágico.

Para dar conta desta hipótese, realizamos uma investigação preliminar sobre a recepção das Tragédias gregas na Alemanha⁴⁴¹, bem como o correspondente surgimento da ideia de Trágico nesse contexto, com autores como Lessing, Kant, Schiller, Schelling, Hegel, Hölderlin, Schopenhauer e Nietzsche.⁴⁴² Seguindo as intuições de Szondi, Roberto Machado e Taminiaux, descrevemos aquilo que ficou convencionalizado chamar de a passagem de uma interpretação poetológica da Tragédia para aquela ontológica ou especulativa do Idealismo Alemão, de onde provém a formação do conceito de Trágico. Dessa tradição, aproveitamos a intuição de que este fenômeno estético transcende este domínio, configurando, na verdade, uma apresentação do modo de ser do real. No entanto, distanciamos-nos do princípio especulativo que rege aquela leitura ontológica, seguindo, neste caso, o veio heideggeriano que prioriza a descrição da existência, a qual nos permite promover uma outra forma de interpretação do fenômeno Trágico, a qual tem certo parentesco, nesse sentido, com aquela já realizada por Nietzsche. Ou seja, o Trágico é um fenômeno da existência.

Nesse sentido, propomo-nos a encetar a formulação do que seria uma leitura existencial das Tragédias a partir das categorias fenomenológicas de *Ser e Tempo* de Heidegger, notadamente mundo, existência, compreensão, disposição e temporalidade, apresentando o problema da “incompreensão” como essência do Trágico hamletiano.

Ao nos depararmos com as peças shakespearianas, somos arrastados para seu palco universal, onde todo drama humano (ainda que sub ou sobre-humano) é bem-vindo. Como diz, Jaques em *As you like it* {“Como gostais”}: “Todo o mundo é um palco,/ E todos os homens e mulheres apenas atores./ Eles têm suas saídas e entradas,/ E um homem atua de múltiplas formas em seu tempo.⁴⁴³”. O palco é um mundo, e o mundo é um palco. Note-se a singularidade do um. Com isso, gostaríamos de remarcar a impressão de que cada cena shakespeariana é um mundo muito próprio. Apoiando-nos no espírito de *A origem da obra de arte* de Heidegger, afirmamos que cada cena shakespeariana inaugura um mundo. Por outro lado, segundo a cena do Bardo, todo mundo se configura efetivamente como palco, ou

⁴⁴¹ Cf. tópico 3.1. desta tese.

⁴⁴² Cf. tópico 3.2. desta tese.

⁴⁴³ SHAKESPEARE, *As you like it*, p. 696, [II, 7, 140-144]. Original: “All the world's a stage, / And all the men and women merely players. / They have their exits and their entrances, / And one man in his time plays many parts [...]”

seja, é redescoberto em sua plasticidade mesma. Se cada cena de Shakespeare é um mundo, que mundo é este de Hamlet?

Abre-se o livro ou abrem-se as cortinas e lá está o castelo danês de Elsinore com um aspecto lúgubre. Em meio a esse cenário sombrio, apenas iluminado pelas estrelas, pela lua e por alguns archotes, ouvimos as vozes – quem sabe nervosas – de duas sentinelas: “[Barnardo] Quem está aí?/ [Francisco] Que! Responda-me. Erga-se e se apresente.”⁴⁴⁴ Ambos, sabemos algumas linhas adiante, estão em alerta por conta da aparição de um espectro; mais algumas e vemos Horácio, após ele mesmo provar de vista a presença do espectro, pressentirá os maus augúrios que essa aparição prenuncia⁴⁴⁵. Com isso, o mundo de Hamlet se abre em profundos mistérios e presságios sombrios, mas essa tensão alcançará seu máximo quando o próprio Hamlet enfim presenciar o espectro. De fato, Hamlet-Filho já havia aparecido anteriormente num estado, digamos, exaltado, angustiado, errático⁴⁴⁶. O mundo de Hamlet estava efetivamente torto, desajeitado, e o espectro virá-lo-á de ponta cabeça, instaurando em Hamlet uma desordem ainda mais profunda. Como ele mesmo dirá, “[Hamlet]: O tempo está fora dos eixos,/ Oh destino maldito,/ Que eu tenha nascido para endireitá-lo.”⁴⁴⁷

Instado pelo espectro, Hamlet se enredará numa saga vertiginosa. É aqui que iniciam nossas incompreensões sobre as incompreensões e indecisões de Hamlet. Afinal, por que a vingança é tão difícil para Hamlet? Nossas expectativas trágicas clamam por um sangue fácil. Está posto: o espectro revelou a verdade e a tarefa a ser feita. E então? Uma definição acertada é dada por A. C. Bradley ao falar de modo geral sobre os heróis trágicos shakespearianos: “Eles não entendem a si mesmos como não entendem o mundo que os cerca”⁴⁴⁸. Aqui entra-se numa possibilidade de ver a situação de Hamlet não primariamente por aspectos psicológicos per se. Não é que Hamlet seja fraco psicologicamente e, por isso, não compreende seu mundo; antes disso, Hamlet não compreende seu mundo porque o mundo mesmo é/está fora dos eixos, e por isso seu espírito vacila, dando abertura para que suas paixões sejam instigadas de maneira radical. O espectro, por sua vez,

⁴⁴⁴ SHAKESPEARE, *Hamlet*, p. 358, [I, 1, 1-2]. Original: “[Barnardo] Who’s there?/ [Francisco]: Nay, answer me. Stand and unfold yourself”.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, p. 361, [I, 1, 112ss].

⁴⁴⁶ *Ibidem*, p. 360, [I, 2, 65ss].

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p. 378, [I, 5, 189-190]. Original: “[Hamlet]: The time is out of joint, O cursed spite, / That ever I was born to set it right!”.

⁴⁴⁸ BRADLEY, *A tragédia shakespeariana*, p. 20.

é o símbolo do mundo desajustado, pois ele mesmo é em si uma presença desajustada, de uma temporalidade estranha. Por um lado, o espectro é a memória do Hamlet-Pai e do mundo que ele representa e reúne em seu entorno, e que era ou parecia familiar a Hamlet-Filho; por outro, ele é também a imposição desse passado ao tempo de Hamlet: atordoando seu “presente” e turvando seu futuro. Nesse sentido, o espectro apresenta a Hamlet o próprio problema de herança de uma tradição. Este é, poder-se-ia dizer, o primeiro estágio da Incompreensão de Hamlet, no qual o herói se vê numa aporia fundamental sobre si mesmo e seu mundo. É um desafio à expectativa de sentido que se assenta numa prévia familiaridade compreensiva com o mundo, e este mesmo, por sua vez, interpretado como uma conjuntura de significância. Por isso, a incompreensão é uma forma de estranhamento.

Tal estado de coisas não se resolve com o desenrolar da peça, mas é inegável que Hamlet adquire uma outra disposição diante dele. Em certa medida, Hamlet acolhe em si mesmo o desajustamento do mundo, a despeito de ainda parecer se enxergar como aquele que irá ajustá-lo, fazer-lhe justiça.

De fato, como muitas tragédias, *Hamlet* já se inicia permeada por um evento trágico em sentido lato. O rei morreu e teria voltado como espectro. A peça inicia-se na passagem de um dia para o outro (talvez pouco depois da meia noite), em que vemos os atrapalhados e assustados Barnardo e Francisco gritando no escuro. Em seguida chegam Marcellus e Horatio. Como bem sintetiza Marjorie Garber⁴⁴⁹, a ambiência da peça é dada aqui, em que o sinistro se insinua no palco da nossa consciência, revolvendo nossos humores. É nesse cenário que o Espectro, Fantasma, Espírito {*Ghost*} aparece novamente (pois *antes* da peça ele já tinha dados as caras) e faz seu show de gestos silencioso (um *dumb show*). O espectro *parece parecer* com o rei morto Hamlet, pressagiando coisas indeterminadas, mas assustadoras. Os quatro estão em suspense; não sabem fazer com o espectro, o que falar. Como Horatio mesmo diz: “Esse espírito, mudo (ou confuso, incompreensível) para nós...”⁴⁵⁰. O espectro é, como provavelmente todos os críticos entendem, uma “imagem” do passado (Bloom, Garber, Derrida, Greenblatt, Cantor, Bradley...) que se apresenta no presente e coloca o futuro entre parênteses, numa escuridão na qual os olhos da alma não veem bem, especialmente para essas

⁴⁴⁹ GARBER, *Shakespeare after all*, ps. 11605 (Fonte no Kindle: Bookerly tamanho 6).

⁴⁵⁰ SHAKESPEARE, *Ham.*, p. 362, [I, 1, 164]. Original: “*This spirit, dumb to us...*”.

personagens, que, aparentemente, não têm o que é necessário para dirigir-lhe a palavra e compreendê-lo. Mesmo Horatio, o *scholar* falha e se mostra até apatetado. Enfim, ele é o passado que se coloca pesadamente e pesarosamente (pois se trata de luto também).

Contudo, essa mesma aparição é facilmente afugentada pela chegada do dia. Já na aurora o espectro deve descer para a sua caverna infernal. Horatio e Marcellus têm alguma interpretação mítica sobre isso.

“[Horatio] E então ficou como uma coisa {*thing*} culpada/ Diante de um temente chamado. Eu [já] ouvi que/ O galo, a trombeta do dia, / Faz acordar, com sua garganta estridente,/ O deus do dia, e ao seu aviso,/ Seja no mar ou fogo, na terra ou ar,/ O espírito perdido e errante voa/ Para seu confim...

[Marcellus] Ele evanesceu ao canto do galo. / Dizem que sempre pouco antes à chegada da estação/ Em que o nascer de nosso Salvador é celebrado,/ a ave da alvorada canta por toda noite,/ E então, dizem, nenhum espírito pode andar por aí:/ As noites são salutareis, os astros não ofendem, / Nenhuma fada enfeitiça,/ Nem bruxa tem poder para encanto {*charm*},/ De tão sagrado e gracioso que é o tempo.

[Horatio] [...] Mas, vê, a manhã {*morn*} em manto acobreado {*russet*} vestida, / Caminha sobre o orvalho do longínquo topo da colina oriental”⁴⁵¹.

A aurora, essa transição mítica entre o dia e a noite muda a ambiência em que nos encontrávamos, e de algum modo muda o ânimo dos quatro. O modo como o espectro é visto por eles, reforçado pela noite cerrada, é essencialmente negativo, tanto porque incompreensível, como também pela força imponente (o peso) do passado que vem à consciência. Contudo, a chegada do dia promete algo de purificador, novo, salutar e inteiro-unido {*wholesome*}, diria “não-disjunto”. Poderíamos considerar, então, que para eles o espectro é um passado que não deveria estar ali, e se está é porque promete algo de necessariamente terrível. A fala de Horatio tem um quê de esperança tristonha, pois a aurora, do modo como ele a

⁴⁵¹ *Ibidem*, p. 362, [I, 1, 145-165]. “[Horatio]: And then it started like a guilty thing/ Upon a fearful summons. I have heard/ The cock that is the trumpet to the morn/ Doth with his lofty and shrill-sounding throat/ Awake the god of day, and at his warning,/ Whether in sea or fire, in earth or air,/ Th’extravagant and erring spirit hies/ To his confine ...

[Marcellus]: It faded on the crowing of the cock./ Some say the ever ‘gainst that season comes/ Wherein our Savior’s birth is celebrated,/ This bird of dawning singeth all night long./ And then, they say, no spirit dare stir abroad,/ The nights are wholesome, then no planets strike,/ No fairy takes, nor witch hath power to charm, / So hallowed and so gracious is that time.

[Horatio]: So have I heard and do in part believe it./ But look, the morn is russet mantle clad/ Walks o’er the dew of yon high eastward hill.”

pinta com as palavras, vem chegando e anunciando algo ao distante, no “longínquo topo da colina oriental”, e por enquanto afasta o espectro. Além disso, ela vem nesse rubro marrom. Sabendo, como sabemos, de como correrá a peça, imaginamos que esse *russet* promete sangue. Mas o que, além disso, ela prenunciaria? Como sinaliza Marjorie Garber, a primeira cena se encerra na aurora e nos conduz ao segundo ato, em que Hamlet enfim aparecerá. Ele é o filho-sol {*son-sun*}, que carrega o nome do pai; é o lusco-fusco; é a promessa de salvação... e vingança.

O que e como Hamlet, o príncipe da Dinamarca, herda da sua herança? A peça *Hamlet* é uma peça sobre herança, no final das contas; e principalmente sobre os *problemas* insondáveis de qualquer herança. Tendo isso em mente, pode-se ver aquela aurora metaforizada simplesmente como transição, tradição {*tradere*}, em que as coisas se confundem e não parecem ter uma visada nem definida nem indefinida. Há algo de belo, ainda que desmesurado, na aparição de uma aurora. Melhor, talvez algo de sublime⁴⁵².

Na segunda cena do primeiro ato finalmente vemos Hamlet. Ele parece ressentido, o que talvez, hoje, podemos chamar de um modo da melancolia. Seu pai morreu repentinamente há pouco tempo, mas ninguém está de luto como ele. Além disso, o poder real é dado ao seu tio, não a ele. A seus olhos há apenas bufonaria e hipocrisia política, bem como corrupção moral. O novo rei Claudio, comparado ao seu pai, é um homúnculo. E mesmo ele, Hamlet, não sente ter a grandeza de seu pai⁴⁵³. Quando chega Horatio, que funciona como um índice de auto-reconhecimento de Hamlet e de certa consciência moral, o príncipe diz: “[Hamlet] Meu pai, acho que vejo meu pai. / [Horatio] Onde, meu senhor? / [Hamlet] Nos olhos de minha mente {*mind*}⁴⁵⁴”. Em seu luto cerrado, Hamlet não deixa de remoer

⁴⁵² Não seria isso que caracterizaria propriamente a Renascença? De modo geral, podemos entendê-la como um momento de transição e crise, em que não sabemos nem exatamente onde se inicia nem onde termina, ou mesmo se chegou a existir e ter direito a um nome. De todo modo, parece razoavelmente evidente que há um período em que certas estruturas políticas, sociais, religiosas, científicas, estéticas etc. sofrem abalos de várias procedências. Seja a Reforma Protestante, a “redescoberta” da literatura grega e romana, a gestação das monarquias modernas, a formação de uma nova ciência matematizada e experimental, a descoberta, do ponto de vista Europeu, do Novo Mundo... Enfim, não há como desconsiderar que há um período como esse. Em relação à literatura grega e romana, por exemplo, não se trata simplesmente de uma redescoberta reprodutora, mas está em questão o próprio modo de como se herdar essa tradição, o que fazer com ela efetivamente, ainda mais tendo em vista o mundo essencialmente cristianizado da Europa.

⁴⁵³ Cf. *Ibidem*, p. 366: “[Hamlet]: *So excellent a King, that was to this/ Hyperion to a satyr...*” (I, 2, 140); “*... married with mine uncle, / My father's brother but no more like my father than I to Hercules...*” (I, 2, 151-153).

⁴⁵⁴ *Ibidem*, p. 367, [I, 2, 184-186]. Original: “[Hamlet] ... *My father – methinks I see my father./ [Horatio]: Where, my lord? / [Hamlet]: In my mind's eye, Horatio*”.

uma certa memória de seu pai, que muito pode ser uma idealização. É interessante notar, nesse sentido, ao longo da peça, que o velho-Hamlet só comparece como espectro [duvidoso] ou como memória de outros, e isso já é um aspecto importante da herança. Não sabemos “de fato” como ele era, apenas que ele simboliza algo aparentemente perdido, que em dados momentos se pode mostrar como idílico, mítico, uma força original bruta (medieval? bárbara? pagã?). Como diz Marjorie Garber, o espectro é também uma parte da consciência de Hamlet.

Nas cenas quatro e cinco do primeiro ato, enfim, dá-se o encontro entre Hamlet-Príncipe e Hamlet-Rei-Espectro. Ao contrário das quatro personagens da primeira cena, Hamlet consegue se dirigir ao espectro e manter uma conversa a sós, mesmo que de início terrificado. Ainda assim, ele consegue domar suas emoções, afasta o terror como um verdadeiro herói destemido em busca da verdade, mas para isso ele precisa dar acolhida ao *estranho*, fazer-se ambientado na estranheza que circunda aquele evento. Ambientado, ele pode agora ouvir o pedido do fantasma: “[Espectro] Vingue esse imundo e mais inatural assassinio [...] Adieu, adieu, Hamlet: lembre-se de mim⁴⁵⁵”. A vingança está essencialmente ligada à memória; vingar é fazer jus à uma ofensa sofrida, e necessita de ter em si constantemente o reforço da lembrança. Rumina-se vingança e memória, mas de um modo em que uma pode deformar a outra, pois tanto o humor vingativo pode distorcer uma memória, como uma memória ruminada demais pode despertar um humor vingativo ou, contrariamente, arrefecê-lo, retardá-lo. Parece-nos que ambas as coisas acometem Hamlet.

É necessário ter em perspectiva que a peça é em sua essência anacrônica como o próprio espectro. Em grande medida, o espectro funciona como o preciso anacronismo de um passado que importuna o presente constantemente, para o bem e para o mal. Morto, mas não vencido e silenciado. Passado que em sua proveniência carrega muitas ambiguidades e incertezas. Nesse sentido, Barnardo, Macellus, Francisco e Horatio têm suas razões para temê-lo para além de sua sobrenaturalidade. Por isso, uma das genialidades de Shakespeare é ter assumido e encarnado esse anacronismo como algo constitutivo da própria personagem Hamlet, além de ser um dos elementos que determinam a sua tragicidade. Shakespeare atualiza um Hamlet viking e medieval para uma Inglaterra elizabetana,

⁴⁵⁵ *Ibidem*, p. 374 e 376, [I, 5, 25; e 91]: “[Ghost] Revenge his foul and most unnatural murder. [...] Adieu, adieu, adieu: remember me”.

renascentista, pré-moderna. Faz dele um pensador e herói para seu tempo. Com isso, Hamlet é figurado como um ser relativamente brilhante, bom orador, questionador, extremamente sensível e artificioso, a quem é dada a tarefa de vingar um pai. No entanto, ele entende isso como algo maior do que um ato de interesse privado⁴⁵⁶. Pois trata-se de corrigir, ajuntar, seu mundo. O que isso irá lhe cobrar?

Assim, a correção de seu mundo se mostra como *vingança*, e nisso Shakespeare faz ecoar a tradição senequeana de tragédias de vingança e também as novas produções que faziam sucesso em seu próprio tempo. Porém, como relembra Süsskind⁴⁵⁷, ele complica o cálculo da retribuição, possibilitando um outro desenvolvimento do caráter do herói e de suas ações. É também famosa a sentença de Harold Bloom quanto a essa recepção do gênero de tragédia de vingança: “Hamlet faz parte da vingança de Shakespeare sobre a tragédia de vingança, e não pertence a nenhum gênero⁴⁵⁸”. Além disso, como enfatiza Paul Cantor, Hamlet também precisa se decidir sobre qual tipo de herói ele tem de ser. O cavaleiro medieval cristão, Cristo que oferece a outra face, um herói grego como o sanguinário Pirro (Neoptolemo, filho de Aquiles) ou um gélido viking? Aqui se vê uma faceta do próprio drama do Renascimento enquanto época. Em geral, o herói é encarado historicamente como uma espécie de suma de valores, um modelo para a ação. Por sua parte, Hamlet, esse homem anacrônico, tem de decidir qual o seu modelo, mas é questionável se ele escolhe efetivamente algum desses modelos. Para Cantor, por exemplo, “sua tragédia também advém da destruição do ideal de totalidade do Renascimento⁴⁵⁹”, no sentido de que seria necessário um esforço titânico para fazer conformar valores tão conflitantes, o que nos faz perguntar sobre a possibilidade de uma empreitada como essa. Lembremos ainda que há o espectro da Reforma rondando a Europa, o qual se mostra, por exemplo, na figura problemática do purgatório, que era um dos motivos da querela religiosa⁴⁶⁰. Isso nos permite entender melhor a indecisão de Hamlet em relação à natureza do espectro de seu pai.

⁴⁵⁶ Até porque um Rei é também o próprio corpo político do Reinado, como aprendemos com Ernst Kantorowicz em seu *The King's Two Bodies*, p. 193ss.

⁴⁵⁷ SÜSSEKIND, p. 11.

⁴⁵⁸ BLOOM, *Hamlet: poem unlimited*, p. 4. Original: “*Hamlet is part of Shakespeare's revenge upon revenge tragedy, and is of no genre*”.

⁴⁵⁹ CANTOR, *Shakespeare: Hamlet*, p. 15. Original: “*his tragedy also arises out of a shattering of the Renaissance ideal of totality*”.

⁴⁶⁰ Cf. GREENBLATT, *Hamlet in purgatory*, p. 10ss.

Esse estado de coisas dá a pensar então que tipo de herói é Hamlet. Pelo o que vem sido confabulado até aqui, o que estamos tentando traçar é, portanto, a imagem de um certo anti-herói renascentista que Hamlet inaugura, na medida em que ele representa aquele ideal ao mesmo tempo em que o destrói. É preciso agora apontar o elemento central de seu caráter, o qual, como vimos, está necessariamente ancorado nessas desconjunturas do mundo⁴⁶¹ [e do tempo]. Uma mostra disso se dá em seu diálogo com Rosecranz e Guildenstern:

[Hamlet]. Ultimamente, tenho, mas de onde não sei, perdido toda a minha alegria, descuidado / de todo hábito de exercícios, / e de fato isso me pesa tanto em minha / disposição, que essa boníssima moldura, / a terra, parece a mim um estéril / promontório; o ar, este tão excelente dossel, este bravo / suspenso firmamento, esse majestoso teto salpicado com fogo / dourado – ora, ele não me aparece como outra coisa senão uma imunda e pestilenta / congregação de vapores. Que obra é o homem! Quão nobre / em razão, quão infinito em faculdades, em forma e movimento quão ágil / e admirável, em ação quão símil a um anjo, em percepção / como um deus! A beleza do mundo, o ápice dos animais – e/ ainda para mim, o que é essa quintessência do pó? Homem não me agrada / - não, nem mulher tampouco, ainda que pelo seu sorriso você parece dizer / que sim⁴⁶².

Ainda que se possa dizer que Hamlet está *atuando* para ambos, plantando um discurso que deseja que seja ouvido pelo rei e a rainha, não se pode desconsiderar a incrível reflexividade melancólica hamletiana aqui. Isso é fato pacífico e muito comentado na tradição de leituras da peça. Mas quero reforçar que não é uma reflexividade enclausurada em assuntos privados e individuais. Hamlet quer ser herói de seu mundo, mas para isso ele *pensa* sobre ele. Esse mundo faz do homem um ser impotente, na mesma medida em que é o próprio homem que torna esse mundo imundo. E, assim, ele vai mastigando longamente se “é mais nobre na

⁴⁶¹ “[Hamlet] O God, O God! / How weary, stale, flat and unprofitable / seem to me all the uses of this world” (Ham., p. 366, [I, 2, 132-133]);

⁴⁶² *Ibidem.*, p. II, 2, 257-270. Original: “I have of late, but wherefore I know not, lost all my mirth, forgone all custom of exercises; and indeed it goes so heavily with my disposition that this goodly frame, the earth, seems to me a sterile promontory; this most excellent canopy the air, look you, this brave o’erhanging firmament, this majestical roof fretted with golden fire – why, it appeareth no other thing to me but a foul and pestilent congregation of vapours. What a piece of work is a man! How noble in reason, how infinite in faculties, in form and moving how express and admirable, in action how like an angel, in apprehension how like a god! The beauty of the world, the paragon of animals – and yet to me, what is this quintessence of dust? Man delights not me – no, nor woman neither, though by your smiling you seem to say so”.

mente {*mind*} sofrer / os lances e flechas da ultrajante fortuna, / Ou pegar em armas contra um oceano de aflições, / e ao resistir findá-las?⁴⁶³”.

Bem, esse humor Hamletiano é volúvel e metamorfo, mas paulatinamente se aprofunda na descoberta existencial da finitude e fugacidade da vida⁴⁶⁴. Na cena com os coveiros (V, 1), Hamlet faz sua última grande reflexão sobre isso, e não se pode deixar de representá-lo com um certo sorriso paradoxal no rosto. Mesmo as sumidades da história viram ossadas ou, no extremo, simplesmente pó. Alexandre e Cesar foram conjuradores de impérios, mas sempre novamente o tempo consumiu os eixos de seus feitos. E ali está Hamlet tentando mimetizar heróis redentores rendidos. O riso é irresistível.

Não é possível deixar de seguir com esse riso nervoso até o fim da peça, pois o *fim* de ambos os Hamlets é, enfim, a morte de Claudio, mas também de tantas outras pessoas ao seu redor: Polônio, Rosencranz e Guildenstern, a atormentada Ofélia, sua mãe Gertrudes, Laertes... e o próprio Hamlet. Contudo, mais que isso, a vingança de Hamlet acontece de um modo desajeitado e, no fim, até mesmo despuerada, e no final das contas, *incompreensível*. A cena toda é muito estranha e destoa de qualquer expectativa de um ato potente, vigoroso, heroico. É a vingança contra a vingança, sob a qual jaz a vanidade de um esforço, sempre mimetizado historicamente, de corrigir o tempo. As últimas palavras de Hamlet, são um testamento não só para a Dinamarca, mas para o mundo:

[Hamlet] Eu estou morto, Horatio. [...] / Vocês que parecem pálidos e tremem ante essa sorte, / Que são senão figurantes ou espectadores desse ato, / Tivesse eu senão tempo – já que essa carrasca, morte, / é rigorosa em sua prisão – Ó, eu poderia lhes dizer. / Mas deixe estar. – Horatio, eu estou morto: / Tu vives: fala sobre mim e meus motivos certos/ Aos que não saibam. [...] Ó Deus, Horatio, quão manchado deve – / ficando as coisas assim desconhecidas – o nome permanecer por trás de mim! / Se tu sempre me tiveste no teu coração, / Te ausenta por ora da felicidade, / E nesse duro mundo suspira em dor, / para contar minha estória⁴⁶⁵.

⁴⁶³ *Ibidem*, p. 396, [III, 1, 55-59]. Original: “*To be, or not to be, that is the question -/ Whether 'tis nobler in the mind to suffer/ The slings and arrows of outrageous fortune,/ Or to take arms against a sea of troubles,/ And by opposing end them.*”

⁴⁶⁴ cf. *Ibidem*, p. 432, [V, 1, 50ss].

⁴⁶⁵ *Ibidem*, p. 445-446, [V, 2, 310-318]. Original: “[*Hamlet*]: *I am dead, Horatio. [...] You that look pale and tremble at this chance,/ That are but mutes or audience to this act,/ Had I but time – as this fell sergeant, Death, / Is strict in his arrest – oh, I could tell you – / But let it be. Horatio, I am dead. / Thou livest: report me and my cause aright/ To the unsatisfied./ [...] O God, Horatio, what a wounded name,/ Things standing thus unknown, shall I leave behind me!/ If thou didst ever hold me*

E Horatio começa assim a cumprir a promessa ao seu modo:

... dê ordens para que estes corpos / Sejam, alto, numa plataforma,
{*stage*} postos à vista, / E me permita falar para o ainda ignorante
{*unknowing*} mundo / De como se deram essas coisas: assim, vocês devem
ouvir / De atos carnais, sangrentos e inaturais, / De juízos acidentais, /
Matanças fortuitas, / De mortes causadas por astúcia e coerção, / E, nesse
remate, propósitos trocados / Reaem sobre as cabeças artífices: tudo isso
posso / Veraz oferecer⁴⁶⁶.

Como prometido pela aurora, encerrou-se a cena desse mundo em rubro sangue. Mas um outro dia é prometido, e talvez ele possa iniciar um pouco diferente se aprendermos algo com esta história contada e recontada; lembremos de Hamlet. Pois ela é uma Tragédia contra a Tragédia, ou contra uma expectativa errônea em relação a ela, seja um final redentor na figura da vingança, seja na vitória de uma reconciliação triunfal qualquer, quase ao estilo épico. Nesse sentido, Shakespeare eleva o Trágico, se nos é permitido esse anacronismo conceitual, ao nível até mesmo do paroxismo cômico, revelando que o riso ou o choro estão mais próximos do que parecem na vanidade dos Grandes Destinos.

in thy heart,/ Absent thee from felicity awhile/ And in this harsh world draw thy breath in pain/ To tell my story.”

⁴⁶⁶ *Ibidem*, p. 447, [V, 2, 329-337]. Original: “[Horatio]: ... give order that these bodies/ High on a stage be placed to the view,/ And let me speak to th’yet unknowing world how theses things came about./ So shall you hear/ Of carnal, bloody, and unnatural acts,/ Of accidental judgements, casual slaughters,/ Of deaths put on by cunning and for no cause,/ And in this upshot purposes mistook/ Fall’n on the inventors’ head. All this can I/ Truly deliver.”

5 Considerações finais

A Tragédia, assim como a Filosofia, é uma dádiva do povo Ateniense em seu esplendor evanescente. Mas enquanto dádiva ela contém em si tanto a perdição, quanto a salvação. Ela é testemunha de muitas maravilhas e terrores de seu tempo, deglutindo-os e digerindo aquilo que talvez valesse a pena, com todas as suas contingências, apresentar cenicamente para um público muito diversificado mesmo naquele contexto. Para concordar superficialmente com Steiner, talvez hoje não tenhamos mais Tragédias num sentido eminente, mas isso pode ser o mais salutar. Quem sabe elas sejam escritas por aí, mas sua presença se faz mais sentida pela patência de seu passado, seja na Antiguidade, seja em seu último esforço épico na Modernidade, que por sinal, como ato derradeiro, lançou o drama trágico na própria *hybris* que ele sempre representou em sua textura, até à ironia histórica de extrair dela um ou o princípio filosófico absoluto. Daí então, a Tragédia melhor se sentiu como uma sublime recordação, seja em seus textos clássicos, seja animando os corações de outros artistas que tiveram acuidade e sensibilidade suficientes para não tentar ressuscitá-la de qualquer forma, mas sim da maneira mais artística: velando, transfigurando e inspirando. Assim, como Hölderlin nos ensinou sobre os deuses, seu espírito pode viver na morte, numa sagrada traição.

Assim, o que *resta* – mas não como algo pouco – é tentar nos fazer à altura daquilo que numa obra trágica, assim como em qualquer arte, está em acontecimento. No entanto, é isso da ordem ontológica ou praxeológica? Pois assim pareceu se colocar a questão: ou isso, ou aquilo.

Nesse caso, nossa proposta foi simplesmente não tomar partido por uma ou outra, nem exatamente realizar uma síntese conciliadora para satisfazer qualquer um que lesse nosso texto. Apenas mudamos um pouco o terreno, aproveitando, de maneira quem sabe perigosa, de algumas formulações da fenomenologia existencial, que, na figura de Heidegger, com certeza nos impõe muitos problemas conexos e sedução fáceis. Pois ele era alguém sem dúvidas versado e interessado nas Tragédias, naturalmente as gregas, mesmo que tenha dedicado relativamente poucas linhas para elas. Mas elas eram *decisivas*. E este é um dos perigos iniciais:

seguir simplesmente as menções e interpretações heideggerianas sobre as Tragédias, tentando extrair daí um conceito dele sobre elas ou, provavelmente a tendência mais usual, entender como elas funcionam na economia geral de sua obra etc.

Então, buscamos uma alternativa menos usual: articular, por meio das categorias de *Ser e Tempo*, o caráter existencial e, portanto, *mundano* da Tragédia. Contudo, o seu ser-obra nos exigiu uma ampliação de nossas investigações para contemplar a *Origem da obra de arte*, pois era aqui que efetivamente algo do acontecimento *mundano* e, portanto, existencial da obra, alcançariam melhor clareza. Isso pressupõe, naturalmente, ler ambos esses textos fundamentais e de épocas distintas numa unidade problemática, mas que consideramos muito produtiva⁴⁶⁷. Foi assim que os existenciais ganharam horizonte a partir estrutura do acontecimento do mundo, e vice-versa. No entanto, pesquisas posteriores devem promover a expansão analítica dos conceitos da fenomenologia em mediação com o fenômeno trágico contido na Tragédia. Isso possibilitaria um outro nível de diálogo tanto com as interpretações Idealistas, como também com aquela tradição chamada aqui de praxeológica. Quanto a esta, a própria interpretação “destruidora” de Aristóteles por Heidegger⁴⁶⁸ teria muito a nos oferecer, principalmente porque essa mesma tradição praxeológica advém, de certa maneira, dos efeitos da obra heideggeriana em autores como Taminiaux.

Por fim, a derradeira apresentação de *Hamlet* foi uma formulação inicial mais concreta dos resultados daquela descrição fenomenológica. Porém, sabemos que há muito por fazer, inclusive quanto à própria forma de exposição e articulação das categorias do pensamento heideggeriano, como também em relação à sua problematização crítica, principalmente por sua elevada carga de magnetização pelo Ser. Neste caso, muito temos a nos beneficiar, por exemplo, da Desconstrução, que, na verdade, foi nossa inominada instigadora na origem de nossas pesquisas. Ainda mais por isso, o espectro de Hamlet se fez necessário. Nesse sentido, a leitura inicial de *Espectros de Marx* nos apontou como essa tragédia resiste a uma interpretação ontológica, embora essa obra não tenha sido tematizada em nosso trabalho.

⁴⁶⁷ Sabemos que isso não é algo necessariamente inovador, mas é, de qualquer modo, controverso.

⁴⁶⁸ Testemunhada em obras como *Os conceitos fundamentais da filosofia aristotélica* e *O “Sofista” de Platão*.

Entendemos que, antes de nos dedicarmos a ela em um trabalho de grande amplitude como este, consideramos mais apropriado tentar empreender uma leitura ontológica em nossos próprios termos, buscando com isso visualizar “de dentro” suas próprias potencialidades e limitações. Ao final, ainda nos parece viável e positivo algo dessa natureza, mas reconhecemos que de fato a obra trágica resiste, no essencial, a qualquer apropriação direta por uma ontologia no trabalho filosófico, embora isso não signifique que não possa haver qualquer comércio entre Tragédia e Filosofia. Pois, ao fim e ao cabo, a Filosofia também não se resume à ontologia, bem como a ontologia talvez não precise refletir necessariamente uma estruturação totalizadora (e presentificadora) do que *é*. E quem sabe toda obra de arte não seja sempre a irrupção de uma textura existencial no seio de outra que perdeu a capacidade plástica de realizar outras configurações existenciais. A Tragédia tanto enquanto obra, quanto naquilo que nela está em obra, resume em si algo de essencial do mistério do que *é*: ser no perecer. Também por isso, temos convicção de que *é* o problema do Tempo que sobressai no final das contas, de modo que arriscaremos caracterizar o trágico como simplesmente um modo de descoberta da temporalidade, e, em paralelo, enquanto experiência mesma junto à obra, de temporalização da existência. Talvez esse seja o trabalho mais complexo e instigante a ser feito daqui para frente.

6 Referências bibliográficas

6.1. Fontes primárias

6.1.1. Aristóteles

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

6.1.2. Platão

PLATÃO. *A República*. 2ª ed. Trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

6.1.3. Gadamer

GADAMER, H.-G. Atualidade do belo. In: *Hermenêutica da obra de arte*. Trad. Marco A. Casanova. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

_____. *Verdad y Metodo*. 4ª ed. Trad. Ana A. Aparicio; e Rafael de Agapito. Salamanca: Sígueme, 1991.

6.1.4. Hegel

HEGEL, G. W. F. *Ästhetik I*. (Werke, Band 13). 2ª ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

_____. *Ästhetik III*. (Werke, Band 15). 2ª ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

_____. *Cursos de Estética I*. 2ª ed. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2015.

_____. *Cursos de Estética IV*. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2014.

_____. *Fenomenologia do Espírito*. 7ª ed. Trad. Paulo Meneses; Karl-Heinz Effen e José Nogueira Machado. Petrópolis: Editora Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.

_____. *Natural law: The Scientific Ways of Treating Natural Law, Its Place in Moral Philosophy, and Its Relation to the Positive Sciences of Law*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1975.

_____. *Phänomenologie des Geistes*. 2ª ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

_____. Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts, seine Stelle in der praktischen Philosophie und sein Verhältnis zu den positiven Rechtswissenschaften. In: *Janaer Schriften* (Hegels Werke, Band 2.). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986.

6.1.5. Heidegger

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

_____. *Basic concepts of Aristotelian Philosophy*. Trad. Robert D. Metcalf e Mark B. Tanzer. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press, 2009.

_____. *Being and Time*. John Macquarrie & Edward Robinson. Oxford (Inglaterra) e Cambridge (EUA): Blackwell, 1962.

_____. *Der Begriff der Zeit*. (Gesamtausgabe 64). Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2004.

_____. *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1971.

_____. *Explicações da Poesia de Hölderlin*. Trad. Cláudia Pellegrini Drucker. Brasília: Editora da UNB, 2013.

_____. *Interpretações fenomenológicas sobre Aristóteles*. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2011.

_____. *Plato's Sophist*. Trad. Richard Rojcewicz e André Schuwer. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press, 1997.

_____. Para que poetas? In: *Caminhos de floresta*. 2ª ed. Trad. Helder Lourenço. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

_____. *O conceito de tempo*. Trad. Marco Aurélio Werle. Cadernos de Tradução da USP. São Paulo. N. 2, p. 6-39, 1997.

_____. O dito de Anaximandro. In: *Caminhos de floresta*. 2ª ed. Trad. Helder Lourenço. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

_____. *Os problemas fundamentais da Fenomenologia*. Trad. Marco A. Casanova. Petrópolis: Vozes, 2012.

_____. *Ontology – the hermeneutics of facticity*. Trad. John van Buren. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press, 1999.

_____. O tempo da imagem do mundo. In: *Caminhos de Floresta*. 2ª ed. Trad. Irene Borges-Duarte et al. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

_____. *Serenidade*. 2ª ed. Trad. Maria Madalena Andrade e Olga Santos. Lisboa: Instituto Piaget, 2018.

_____. *Ser e Tempo*. 8ª ed. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2013.

_____. *The concept of Time*. Trad. William McNeill. Oxford: Wiley-Blackwell, 1992.

_____. *The history of the concept of Time: prolegomena*. Trad. Theodore Kisiel. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

_____. *The fundamental concepts of Metaphysics*. Trad. William McNeil e Nicholas Walker. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press, 1995.

_____. *The question concerning the Thing: on Kant's doctrine of the transcendental principles*. Trad. Gregory Fried e Richard Polt. Londres e Nova York: Rowman & Littlefield International, 2018.

_____. *Zollikon seminars*. Trad. Franz Mayr e Richard Askay. Evanston: Northwestern University Press, 2001.

6.1.6. Hölderlin

HÖLDERLIN, Friedrich. Observações sobre Antígona. In: *Fragmentos de Poética e Estética*. Trad. Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

_____. Observações sobre Édipo. In: *Fragmentos de Poética e Estética*. Trad. Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

_____. O Devir no Perecer. A Pátria em Declínio. In: *Fragmentos de Poética e Estética*. Trad. Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

_____. O mais antigo sistema do Idealismo Alemão. In: *Fragmentos de Poética e Estética*. Trad. Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

_____. O ponto de vista a partir do qual devemos enxergar a Antiguidade. In: *Fragmentos de Poética e Estética*. Trad. Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

_____. O significado das Tragédias. In: *Fragmentos de Poética e Estética*. Trad. Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

_____. Sobre a Religião. In: *Fragmentos de Poética e Estética*. Trad. Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

_____. Sobre o Trágico. In: *Fragmentos de Poética e Estética*. Trad. Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

6.1.7. Kant

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 3ª ed. Trad. Valério Rohden. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

_____. *Crítica da Razão Pura*. Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Mourujão. 5ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

6.1.8. Schelling

SCHELLING, F. W. J. *Cartas sobre dogmatismo e criticismo*. In: *Fichte e Schelling* (Os pensadores). Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

_____. *Filosofia da Arte*. Trad. Márcio Susuki. São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. *Sistema dell'Idealismo Transcendentale*. Trad. Guido Boffi. Milão: Bompiani, 2006.

6.1.9. Schiller

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Susuki. São Paulo: Iluminuras, 1989.

_____. Do sublime (Para uma exposição ulterior de algumas ideias kantianas). In: *Do sublime ao trágico*. Trad. Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. Sobre a arte trágica. In: *Objetos trágicos, objetos estéticos*. Trad. Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

_____. Sobre o fundamento do deleite com objetos trágicos. In: *Objetos trágicos, objetos estéticos*. Trad. Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

_____. Sobre o sublime. In: *Do sublime ao trágico*. Trad. Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

6.1.10. Shakespeare

SHAKESPEARE, William. As you like it. In: *The Norton Shakespeare: Comedies*. Nova York e Londres: W. W. Norton & Company, 2016.

Hamlet. In: *The Norton Shakespeare: Tragedies*. Nova York e Londres: W. W. Norton & Company, 2016.

6.1.11. Comédias Gregas

ARISTOPHANES. *Birds, Lysistatra, Assembly-Women, Wealth*. Trad. Stephen Halliwell. Oxford: Oxford University Press, 1998.

_____. *Frogs*. In: *Clouds, Women at the Thesmophoria, Frogs*. Trad. Stephen Halliwell. Oxford: Oxford University Press, 2015.

6.1.12. Tragédias gregas

ÉSQUILO. *Orestéia I: Agamêmnon*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004.

_____. *Orestéia II: Coéforas*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo Iluminuras FAPESP, 2004.

_____. *Orestéia III: Eumênides*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo Iluminuras FAPESP, 2004.

_____. *The Oresteia*. Trad. Robert Fagles. Nova York: Penguin Classics, 1977.

EURÍPIDES. *Teatro completo I: Alceste, Medeia, Os Heraclidas, Hipólito, Andrômaca, Hécuba*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2016.

_____. *Teatro completo II: As Suplicantes, Electra, Héracles, As Troianas, Ifigênia em Táurida, Íon, Helena, As Fenícias, Orestes, As Bacas, Ifigênia em Áulida e Reso*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2015.

SÓFOCLES. *Aias*. Trad. Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. *Antigona, Oedipus the King, and Electra*. Trad. H.D.F. Kitto. Oxford: Oxford University Press, 1998.

6.2. Fontes secundárias

ARENDT, Hannah. Filosofia e Política. In: *A dignidade da política*. Trad. Helena Martins e outros. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

_____. *La promesa de la política*. Trad. Eduardo Cañas. Barcelona: Paidós, 1997.

AUBENQUE, Pierre. *A prudência em Aristóteles*. Trad. Marisa Lopes. São Paulo: Discurso Editorial; Paulus, 2008.

BARAVESCO, Agemir; e CHRISTINO, Sérgio B. Um Direito de natureza ética e o método especulativo hegeliano. In: *Sobre as maneiras científicas de tratar o Direito Natural: seu lugar na Filosofia Prática e sua relação com as ciências positivas do Direito*. Trad. Agemir Bavaresco e Sérgio B. Christino. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

BATISTA, Gustavo Silvano. *A relevância da arquitetura no pensamento de Gadamer*. Curitiba: CRV, 2020.

BENJAMIN, Walter. *The origin of german tragic drama*. Trad. John Osborne. Londres: Verso, 2003.

BEISER, Frederick. *Diotima's children: German aesthetic rationalism from Leibniz to Lessing*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

BLOOM, Harold. *Hamlet: poem unlimited*. New York: Riverhead Books, 2004.

BOLZANI FILHO, R. Platão trágico e antitrágico. *Letras Clássicas*, (12), p. 151-168, 2008.

BRADLEY, A.C. *A tragédia shakespeariana*. Trad. Alexandre Feitosa Rosas. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

BURKE, Peter. *O Renascimento*. Trad. Rita Canas Mendes. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.

CANFORA, Luciano. *Il mondo di Atene*. Bari: Laterza, 2011.

CANTOR, Paul. *Shakespeare: Hamlet*. 2ª ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

CAVALCANTE, Márcia de Sá. In vino veritas. *O que nos faz pensar*, [S.l.], v. 10, n. 13, p. 51-65, mar. 1999.

COLONNELLI, M. V. C. (2017). O espetáculo (ὄψις) em Édipo Tirano: o corpo visível. *Nuntius Antiquus*, 12(2), 179–199. <https://doi.org/10.17851/1983-3636.12.2.179-199>.

CORDEIRO, Robson Costa. O que a arte torna visível? Uma leitura de “A Origem da Obra de Arte” de Martin Heidegger. In: *Problemata*. Vol. 04. No. 02. (2013), p. 3960.

COSTA, Gilmário Guerreiro da. Tragicidade e Existência em Martin Heidegger. *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 140, Ago./2018, p. 475-493

DONOUGH, Martin. Hegel’s Comedy. *Philosophy & Rhetoric* (Penn State University Press), Vol. 49, No. 2, p. 196-220, 2016.

DUQUE ESTRADA, Paulo Cesar. Sobre a obra de arte como acontecimento da verdade. *O que nos faz pensar*, [S.l.], v. 10, n. 13, p. 67-78, mar. 1999.

EAGLETON, Terry. *Doce Violência: a ideia do Trágico*. Trad. Alzira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ENGLER, Maicon Reus. Hölderlin, Heidegger e a Fundação Poética: superação da Metafísica e Platonismo. *Revista Peri*, v. 06, n. 01, p. 179-210, 2014.

FIGUEIREDO, Virgínia. Hölderlin e o teatro. In: *Revista Trágica: estudos de Filosofia da imanência*, Rio de Janeiro, v. 13, nº 2, pp. 148-168, 2020.

_____. Hölderlin, paradigma do gênio, é um deus ou um mendigo? In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. XII, n. 23, pp. 124-143, jul. – dez. de 2018.

FRANCO, Irley Fernandes. Platão antitrágico: a crítica à poesia nos livros II e III de a República. *O que nos faz pensar*, [S.l.], v. 27, n. 42, p. 85-104, june 2018.

GALÉ, Pedro. *Winckelmann: uma história da arte entre a norma e a forma*. 2016. 290f. Tese (Doutorado em Filosofia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

GALL, Felipe. *Anatomia do Cômico*. 2021. 298 f. Tese. (Doutorado em Filosofia). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

GARBER, Marjorie. *Shakespeare after all*. Nova York: Anchor Books: 2005.

GENTILI, Carlo; MARINO, Stefano. The Role of Tragedy and the Tragic in Gadamer's Aesthetics and Hermeneutics, *Journal of the British Society for Phenomenology*, 44:2, p. 145-162. 2013.

GOETHE, J.W. *Antigo e Moderno*. 2ª ed. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

GREENBLATT, Stephen. *Hamlet in purgatory*. New Jersey: Princeton University Press, 2013.

JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. 6ª ed. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

KANTOROWICZ, Ernst. *The King's two bodies*. New Jersey: Princeton University Press, 2016.

HARTMANN, Nicolai. *Filosofia do Idealismo Alemão*. 2ª ed. Trad. José Gonçalves Belo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

HOULGATE, Stephen. *Hegel's Phenomenology of Spirit: a reader's guide*. Londres: Bloomsbury Academic, 2013.

HYPPOLITE, Jean. *Introduction à la philosophie de l'histoire de Hegel*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

KUSSUMI, Mirian Monteiro. *Antinomia ideal: Estudo comparativo entre Schelling e Hegel*. 2020. 277f. Tese (Doutorado em Filosofia). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

LESKY, Albin. *A Tragédia grega*. 3ª ed. Trad. J. Guinsburg; Geraldo G. De Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LACOUÉ-LABARTHE. A cesura do especulativo. In: *A imitação dos modernos: ensaios sobre Arte e Filosofia*. Trad. Virgínia de Araújo Figueiredo e João Camillo Penna. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

_____. *Métaphrasis suivie de Le Théâtre de Hölderlin*. Paris: PUF, 1998.

_____. Poética e Política. (Trad. João Camillo Penna e Virgínia de Araújo Figueiredo). *O que nos faz pensar?* nº 10, vol. 2, outubro de 1996.

LORAUX, Nicole. *The divided city: on memory and forgetting in ancient Athens*. Trad. Corinne Pache e Jeff Fort. Nova York: Zone Books, 2006.

_____. *La Guerra civil en Atenas: la política entre la sombra y la utopia*. Trad. Ana Iriarte. Madri: Akal, 2008.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do Trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

MALTA, André. Distopia e o afeto por Homero na República. *O que nos faz pensar*, [S.l.], v. 27, n. 42, p. 7-22, june 2018.

MARX, Karl. *Crítica à Filosofia do Direito de Hegel*. 2ª ed. Trad. Rubens Enderle e Leonardo de Deus. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

NUSSBAUM, Martha. *A fragilidade da bondade: fortuna e ética na Tragédia e na Filosofia grega*. Trad. Ana Aguiar Cotrim. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

RATCLIFFE, Mathew. Why mood matters. In: *The Cambridge companion to Heidegger's Being and Time*. New York: Cambridge University Press, 2013.

SEVERO BUARQUE DE HOLANDA, Luisa. Tragédia e antiTragédia na Apologia de Sócrates: uma análise retórica. *O que nos faz pensar*, [S.l.], v. 27, n. 42, p. 23-34, junho de 2018.

SNELL, Bruno. Aristófanes e a Estética. In: *Cultura grega e as origens do pensamento europeu*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2012.

STAROBINSK, Jean. *A tinta da melancolia*. Trad. Rosa Freire d'Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SÜSSEKIND, Pedro. A filosofia em Hamlet. *O que nos faz pensar*. nº35, dezembro de 2014

_____. O impulso lúdico: sobre a questão antropológica em Schiller. *ArteFilosofia*, Ouro Preto, n.10, p. 11-24, abr.2011.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekkind. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

TAMINIAUX, Jacques. *Le Théâtre des Philosophes: la tragédie, l'être, l'action*. Grenoble, 1995.

_____. *Poétique et Politique: la Mimèsis tragique comme imitation de l'action*. Tijdschrift voor Filosofie, 66ste Jaarg., n. 3 (Derde Kwartaal, 2004), p. 529-556.

TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*. 2ª ed. Trad. Raul M. Rosado Fernandes e M. Gabriela P. Granwehr. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.

VACCARI, Ulisses Razzante. A poesia entre o espírito e a letra: Hölderlin e o retorno do divino. *Revista Trágica: estudos de Filosofia da imanência*, Rio de Janeiro, v. 13, nº 2, pp. 131-147, 2020.

VERNANT, J.-P. Esboços da Vontade na Tragédia grega. In: VERNANT, J.-P.; e VIDAL NAQUET, P. *Mito e Tragédia na Grécia antiga*. Trad. Ana Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. Tensões e ambiguidades na Tragédia grega. In: VERNANT, J.-P.; e VIDAL NAQUET, P. *Mito e Tragédia na Grécia antiga*. Trad. Ana Lia A. de Almeida Prado. São Paulo: Perspectiva, 2013.

WRATHALL, Mark A. Heidegger on human understanding. In: *The Cambridge companion to Heidegger's Being and Time*. New York: Cambridge University Press, 2013.

WU, Roberto. (2018). A apreensão fenomenológica da vida fáctica em Heidegger. Aprender - Caderno De Filosofia E Psicologia Da Educação, 1(10). Recuperado de <https://periodicos2.uesb.br/index.php/aprender/article/view/3136>.

6.3.Outras fontes

FREUD, Sigmund. *O infamiliar*. Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

LE GOFF, Jacques. *The birth of Europe*. Trad. Janet Lloyd. Malden: Blackwell Publishing, 2005.

GUMBRECHT, Hans-Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; e Editora PUC-Rio, 2014.