

Coleção ESTÉTICAS
direção: Roberto Machado

Kallias ou Sobre a Beleza
Friedrich Schiller

Ensaio sobre o Trágico
Peter Szondi

**A Polêmica sobre "O Nascimento
da Trágédia" de Nietzsche**
Roberto Machado (org.)

PETER SZONDI

Ensaio sobre o Trágico

Tradução:
PEDRO SUSSEKIND
Mestre em filosofia, PUC-RJ

Revisão técnica:
ROBERTO MACHADO
*Professor titular do Instituto de
Filosofia e Ciências Sociais/UFRJ*

SBD-FFLCH-USP



316789

Jorge Zahar Editor
Rio de Janeiro

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 *contra* a fatalidade e no entanto terrivelmente castigado pelo crime que foi obra do destino! O *fundamento* dessa contradição, aquilo que a tornava suportável, encontrava-se em um nível mais profundo do que onde a procuraram, encontrava-se no conflito da liberdade humana com o poder do mundo objetivo, em que o mortal, sendo aquele poder um poder superior — um *fatum* —, tinha *necessariamente* que sucumbir, e, no entanto, por não ter sucumbido *sem luta*, precisava ser *punido* por sua própria derrota. O fato de o criminoso ser punido, apesar de ter tão-somente sucumbido ao poder superior do destino, era um reconhecimento da liberdade humana, uma *honra* concedida à liberdade. A tragédia grega honrava a liberdade humana ao fazer seu herói *lutar* contra o poder superior do destino: para não ultrapassar os limites da arte, tinha de fazê-lo *sucumbir*, mas, para também reparar essa humilhação da liberdade humana imposta pela arte, tinha de fazê-lo *expiar* — mesmo que através do crime perpetrado pelo *destino*... Foi *grande* pensamento suportar voluntariamente mesmo a punição por um crime *inevitável*, a fim de, pela perda da própria liberdade, provar justamente essa liberdade e perecer com uma declaração de vontade livre.¹

Com essa interpretação de *Édipo Rei* e da tragédia grega em geral tem início a história da teoria do trágico, que volta sua atenção não mais para o efeito da tragédia e sim para o próprio fenômeno trágico. O texto provém da última das *Cartas filosóficas sobre dogmatismo e criticismo*, que Schelling redigiu em 1795, aos 20 anos. Elas confrontam as doutrinas de Spi-

noza e de Kant — que já para Fichte constituíam os dois únicos “sistemas totalmente coerentes”² — e ao mesmo tempo tentam preservar a filosofia crítica de sua própria dogmatização. Em uma carta a Hegel dessa mesma época, Schelling escreve: “A verdadeira diferença entre a filosofia crítica e a dogmática me parece estar no fato de que a primeira tem como ponto de partida o Eu absoluto (ainda não condicionado por nenhum objeto), enquanto a segunda tem como ponto de partida o Objeto absoluto, ou Não-eu.”³ Essa diferença corresponde às significações opostas que são atribuídas à liberdade em cada uma das doutrinas, e é na liberdade que Schelling vê “a essência do Eu”, o “alfa e ômega de toda filosofia”.⁴ Enquanto no dogmatismo o sujeito retribui a escolha do absoluto como objeto de seu saber com “passividade absoluta”, o criticismo, que atribui tudo ao sujeito e assim nega tudo ao objeto, é uma “aspiração por ipseidade [*Selbstheit*] inalienável, liberdade incondicionada, atividade ilimitada”.⁵ Como se o próprio Schelling tivesse percebido que, nessas duas possibilidades, o poder do elemento objetivo é menosprezado. Mesmo onde ele se impõe graças à passividade absoluta do sujeito — já que deve essa vitória ao próprio sujeito —, Schelling faz o destinatário fictício de suas cartas aludir a uma terceira possibilidade. Ela não provém mais das pressuposições de um sistema filosófico, mas da vida e de sua apresentação na arte. “Você tem razão”, começa a décima carta, “ainda resta uma coisa: *saber* que há um poder objetivo que ameaça aniquilar a nossa liberdade e, com essa convicção firme e certa no coração, lutar *contra* ele, mobilizar toda a nossa liberdade e perecer.”⁶ Entretanto, como se receasse, por outro lado, esse reconhecimento do elemento objetivo, o jovem Schelling só admite a luta na arte trágica, não na vida: “Essa luta não poderia tornar-se um sistema de ação, pela simples razão de que tal sistema pressuporia uma raça de titãs, mas sem esse pressuposto acarretaria sem dúvida as consequências mais funestas para a humanidade.”⁷ Schelling contribui, assim, para a crença idealista que pretende se apossar do trágico

e só o reconhece porque descobre nele um sentido: a afirmação da liberdade. Para Schelling, o processo trágico em *Édipo Rei* não adquire um sentido senão com referência a seu *têlos*. Apesar disso, a estrutura própria do trágico torna-se evidente. À medida que o herói trágico, na interpretação de Schelling, não só sucumbe ao poder superior do elemento objetivo como também é punido por sua derrota, ou simplesmente pelo fato de ter optado pela luta, volta-se contra ele próprio o valor positivo de sua atitude, a vontade de liberdade que constitui “a essência de seu eu”. O processo poderá ser chamado, segundo Hegel, de dialético.⁸ Schelling certamente tinha em vista a afirmação da liberdade obtida à custa do declínio do herói, pois desconhecia a possibilidade de um processo puramente trágico. Na frase que fundamenta todo esforço filosófico voltado para o problema do trágico, o autor afirma que foi um grande pensamento “supor voluntariamente até mesmo a punição por um crime inevitável, a fim de, pela perda de sua própria liberdade, provar justamente essa liberdade”. Já ressoa nessa frase o tema obscuro que, posteriormente, nenhuma consciência da vitória do sublime abafará: o conhecimento de que algo de mais elevado foi aniquilado justamente por aquilo que deveria ter sido sua salvação.

O essencial da *trágédia* é... um conflito real entre a liberdade no sujeito e a necessidade, como necessidade objetiva. Esse conflito não termina com a derrota de uma ou de outra, mas pelo fato de ambas aparecerem indiferentemente como vencedoras e vencidas.⁹

O conflito entre liberdade e necessidade só existe verdadeiramente onde a necessidade mina a própria vontade e a liberdade é combatida em seu próprio terreno.¹⁰ A interpretação da tragédia que Schelling propõe nas *Lições sobre a filosofia da arte*, ministradas pela primeira vez em 1802-3, refere-se expressamente ao escrito de juventude sobre dogmatismo e criticismo. No entanto essa interpretação não tem mais como ponto de partida uma terceira relação, reservada à arte, ao

lado das duas outras relações que a princípio são possíveis entre sujeito e objeto. A interpretação se desenvolve a partir dos princípios da filosofia da identidade de Schelling e ocupa uma posição central na estética que essa filosofia fundamenta. Enquanto posiciona Deus como a "idealidade infinita que contém em si toda a realidade"¹¹, Schelling define a beleza como a "unificação do real e do ideal", como "indiferença da liberdade e da necessidade, intuída em algo real"¹². Os três gêneros poéticos aparecem como formas diversas de manifestação dessa identidade. No gênero épico Schelling identifica:

uma espécie de estado de inocência, onde ainda se encontra junto e unido tudo o que, posteriormente, só existirá disperso ou só voltará a se unificar a partir da dispersão. Com o progresso da cultura [*Bildung*], essa identidade se intensificou em um conflito na poesia lírica, e foi apenas por meio do fruto mais maduro da cultura que, em um estágio superior, a própria unidade se reconciliou com o conflito, de modo que ambos se unificaram em uma cultura mais perfeita. Essa identidade superior é o drama [*Drama*].¹³

Assim, todo o sistema de Schelling, cuja essência é a identidade de liberdade e necessidade, culmina em sua concepção do processo trágico como o restabelecimento dessa indiferença no conflito. Com isso 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.

O significado da tragédia pode ser mais facilmente compreendido a partir do paradoxo. Pois, como todo potencial é dividido igualmente e de modo justo, tudo o que é original aparece não em sua força original, mas propriamente em sua fraqueza, de modo que a luz da vida e a sua manifestação pertencem propriamente à fraqueza de cada todo. Ora, no trágico, o signo é em si mesmo insignificante e sem efeito, mas o elemento original é diretamente exposto. Assim, o original só pode aparecer propriamente em sua fraqueza, mas, à medida que o signo em si mesmo é considerado como insignificante = 0, o elemento original, o fundamento oculto de cada natureza, também pode se apresentar. Se é propriamente em seu dom mais fraco que a natureza se apresenta, quando ela se apresenta em seu dom mais forte o signo é = 0.¹

Esse fragmento, escrito entre 1798 e 1800, tem como ponto de partida o conceito de natureza, assim como os outros dois textos de Homburg sobre o trágico: o "Fundamento para Empédocles" e "Sobre o devir no perecer". Como nesses outros textos, a intenção inicial do fragmento é conferir ao homem uma posição que, embora o coloque como servo da natureza, mostre ao mesmo tempo que ela também depende dele. Em uma carta ao irmão, datada de 4 de junho de 1794, Hölderlin fala do "paradoxo segundo o qual o impulso artístico e formativo, com todas as suas modificações e variações, é propriamente um serviço que os homens prestam à natureza"². É a partir desse paradoxo que o fragmento esclarece o significado da tragédia. Sua idéia fundamental pode ser encontrada na carta a Sinclair de 24 de dezembro de 1798, onde o fato de que "não há nenhuma força monárquica no

céu e sobre a terra” é designado como “a primeira condição de toda vida e toda organização”³. Assim, já que “todo potencial é dividido igualmente e de modo justo”, o que é original em sua essência, a natureza, não pode ao mesmo tempo “aparecer em sua força original, mas propriamente” (e isso quer dizer na medida de sua própria possibilidade, a partir de sua própria força) “apenas em sua fraqueza”. Essa dialética, segundo a qual o forte só pode aparecer por si mesmo como fraco e depende do fraco para que a sua força possa aparecer, fundamenta a necessidade da arte. Nela a natureza não aparece mais “propriamente”, e sim mediada por um signo. Na tragédia esse signo é o herói. Uma vez que não consegue prevalecer contra o poder da natureza e é aniquilado por ele, o signo se torna “insignificante” e “sem efeito”. Mas, no declínio do herói trágico, quando o signo é = 0, a natureza apresenta-se ao mesmo tempo como vitoriosa “em seu dom mais forte”, e “o elemento original se expõe diretamente”. Desse modo, Hölderlin interpreta a tragédia como sacrifício que o homem oferece à natureza, a fim de levá-la à sua manifestação adequada. A tragicidade do homem consiste no fato de que ele só pode oferecer esse serviço que dá significado à sua existência na morte quando “é posto como signo em si mesmo insignificante = 0”. Segundo Hölderlin, o conflito entre natureza e arte, cujo objetivo certamente é a conciliação das duas, realiza-se como tal na tragédia. Portanto, esse conflito é o de *Empédocles*, que Hölderlin escreveu paralelamente a seus escritos teóricos. Para ele, *Empédocles* é “um filho das violentas contraposições entre natureza e arte através das quais o mundo aparecia diante de seus olhos. Um homem em que aqueles opostos se unem tão intimamente que nele se tornam *Um...*”⁴. Mas a tragicidade de *Empédocles* deve-se ao fato de ele ter que sucumbir exatamente em função da conciliação que ele personifica, e justo por personificá-la, isso é, por apresentá-la sensivelmente. Como mostra o *Fundamento para Empédocles*, por um lado a conciliação só é reconhecível quando aquilo que estava intimamente ligado, constituindo

uma unidade, separa-se pela luta, e por outro lado a união sensível só pode ser aparente, temporária, e precisa ser suprimida “pois, caso contrário, o universal se perderia no indivíduo, e a vida de um mundo se acabaria em uma particularidade”⁵. Assim, *Empédocles* é “uma vítima de seu tempo”⁶, que ao “perceber” possibilita um “devir”, e esse destino não é seu destino pessoal, mas, como enfatiza Hölderlin, “mais ou menos” o destino de todos os “personagens trágicos”⁷.

A apresentação do trágico depende principalmente de que o formidável [*Ungewöhnlich*] — como o deus e o homem se acasalam, e como, ilimitadamente, o poder da natureza e o mais íntimo do homem unificam-se na ira — seja concebido pelo fato de que a unificação ilimitada se purifica por meio de uma separação ilimitada.⁸

As “Observações sobre Édipo”, escritas por Hölderlin em 1803, junto com as “Observações sobre Antígona”, seguem os hinos da maturidade do autor, assim como os ensaios de Homburg acompanham a composição poética de *Empédocles*. A concepção da tragédia nas “Observações” está intimamente ligada à anterior, mas ganha novo significado em relação aos hinos. Um sinal exterior de tal mudança é a circunstância de que os estudos de Hölderlin sobre o trágico agora não estão mais ligados à sua própria produção poética, e sim às versões que fez das duas tragédias de Sófocles. A solução trágica da relação de oposição entre natureza e arte — que no pensamento maduro de Hölderlin é compreendida de maneira mais absoluta como a relação entre deus e homem — não é mais tema de sua própria lírica. Não que Hölderlin tenha deixado de lado a dialética trágica a que tentou dar forma em *A morte de Empédocles*. Mas o trágico é como que iminente à sua representação da relação entre deus e homem, do modo como a idéia da “infidelidade divina expressa” tal relação. Do ponto de vista da filosofia da história, Hölderlin compreende tanto a época da ação de Édipo quanto a sua própria época como período intermediário, como noite na

qual "o deus e o homem, para que o curso do mundo não tenha nenhuma lacuna e a memória dos celestiais não desapareça, comunicam-se na forma da infidelidade, que tudo esconde, pois a infidelidade divina é o que há de melhor para ser lembrado". Essa dialética de fidelidade e infidelidade, de lembrar e esquecer, é o fundamento temático dos poemas tardios de Hölderlin. Eles ao mesmo tempo definem e cumprem a tarefa do poeta em uma época na qual os deuses só podem estar próximos por meio de seu afastamento. Hölderlin está decidido a perseverar na noite do afastamento dos deuses — que ainda é uma presença, e a única que não aniquila o homem — e a preparar o futuro retorno dos deuses. É isso que imprime à sua poesia uma estrutura utópica e um ritmo de alta tensão, como acontece por exemplo na "Celebração da paz", em que cada palavra se insurge contra a nostalgia a que Empédocles cedeu ao se lançar no Etna. Segundo a interpretação de Hölderlin, na tragédia de Sófocles a tensão também não é suportada, mas descarregada. O futuro quiliástico da proximidade dos deuses irrompe antes do tempo, no presente que não está à sua altura: a fúria salta e, no incêndio que causa, a noite se transforma em dia flamejante. Na visão de Hölderlin, uma vez que Édipo "interpreta a sentença do oráculo de modo demasiadamente infinito", ou seja, como exigência religiosa, e cumpre uma tal exigência, ele força a unificação com deus. No entanto essa "unificação ilimitada", dizem as "Observações", tem que se tornar "separação ilimitada", para que o formidável que ela apresenta se torne reconhecível. O dia forçado transforma-se tragicamente em noite intensificada: nas trevas da cegueira de Édipo.

A tragédia consiste nisto: a natureza ética, a fim de não se misturar com sua natureza inorgânica, separa-a de si mesma como um destino e se coloca frente a ela; e, pelo reconhecimento do destino na luta, a natureza ética é reconciliada com a essência divina, como a unidade de ambas.¹

A primeira interpretação que Hegel propõe da tragédia encontra-se no escrito "Sobre os tipos de tratamento científico do direito natural", publicado em 1802-3, no *Kritische Journal der Philosophie (Jornal Crítico de Filosofia)*, editado por Hegel e Schelling. Assim como o resto do jornal, esse ensaio se volta contra Kant e Fichte. O embate que se dá no campo da ética é, ao mesmo tempo, um confronto de princípios entre a dialética de Hegel, que começa a tomar consciência de si mesma, e o formalismo dualista da filosofia de seu tempo. Pois o que Hegel condena, tanto na *Crítica da razão prática* de Kant quanto no *Fundamento do direito natural* de Fichte, é a contraposição rígida entre lei e individualidade, universal e particular. Segundo ele, Fichte pretende "ver todo o agir e o ser do singular como algo vigiado, sabido e determinado pelo universal e pela abstração, contrapostos ao singular".² Hegel se opõe a Fichte com a "idéia absoluta da eticidade", algo "que contém, em completa identidade, o estado de natureza e a majestade e divindade de todo o estado de direito alheio ao indivíduo".³ Com isso, pretende substituir o conceito abstrato de eticidade por um conceito real, que apresente o universal e o particular em sua identidade, sendo a contraposição entre eles causada pela abstração do formalismo.⁴ A eticidade absoluta e real, como Hegel a entende, "é de modo imediato

a eticidade do singular, e a essência da eticidade do singular, por sua vez, é simplesmente a eticidade real, sendo por isso universal e absoluta”⁵. No entanto, ao contrário de Schelling, Hegel não volta a sua atenção apenas para a identidade, mas também para o confronto permanente dos poderes compreendidos nela, para o movimento imanente à sua unidade, pelo qual a identidade se torna possível como real. Por isso, a contraposição entre a lei inorgânica e a individualidade viva, entre o universal e o particular, não é descartada, ela é suprimida [*aufgehoben*] no interior do conceito de identidade como contraposição dinâmica. Assim como fará depois na *Fenomenologia do espírito*, aqui Hegel compreende esse processo como autodivisão, como sacrifício.

A força do sacrifício consiste na contemplação e na objetivação da mistura com o inorgânico; tal contemplação dissolve a mistura e separa o inorgânico, que, ao ser reconhecido como tal, é alojado na diferença; mas, à medida que põe nesse mesmo inorgânico aquilo que sabe ser parte de si, sacrificando-o à morte, o ser vivo ao mesmo tempo reconheceu o direito do inorgânico e se purificou dele.⁶

Esse processo, que Hegel equipara ao processo trágico como tal, pode ser ilustrado com o final da *Orestia* de Ésquilo. O confronto entre Apolo e as Eumênides, consideradas como “poderes do direito que se encontra na diferença” — por tanto como a parte inorgânica da eticidade, “diante da organização ética, o povo de Atenas” —, termina com a reconciliação promovida por Palas Atena. A partir de então as Eumênides serão honradas como poderes divinos, “de modo que sua natureza selvagem seja apaziguada ao desfrutar, no altar erguido para elas lá embaixo na cidade, da contemplação de Atena sentada no trono que se localiza no alto da Acrópole”. Interpretado por Hegel como autodivisão e autoconiliação

* O verbo “*aufheben*” foi traduzido por “suprimir”, e o substantivo “*Aufhebung*”, por “supressão”. (N.T.)

[*Selbstentzweiung und Selbstverschönerung*] da natureza ética, o processo trágico manifesta pela primeira vez e de modo imediato sua estrutura dialética. Se, na concepção da tragédia formulada por Schelling, o elemento dialético ainda precisava ser elucidado, já que Schelling avança rápido demais em direção à harmonia (segundo a acusação implícita feita no prefácio da *Fenomenologia*), em Hegel a tragicidade e dialética coincidem. O escrito de juventude dos anos 1798-1800, que se tornou conhecido sob o título “O espírito do cristianismo e seu destino”, demonstra que essa identidade não é pensada apenas nas obras da maturidade, mas remonta à origem das duas noções em Hegel. E a origem da dialética hegeliana constitui, de modo característico, uma história da origem da dialética enquanto tal. O confronto com o formalismo kantiano é mantido por Hegel, a princípio, no âmbito de um estudo teológico-histórico, como um confronto relativo à própria matéria discutida, ou seja, um confronto entre cristianismo e judaísmo. 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 ressureição de Jesus faz dele a mediação entre a vida e a morte. Ele substitui o mandamento objetivo a que o homem estava sujeito pela disposição subjetiva, em que o próprio indivíduo se unifica com a universalidade. No entanto Hegel não vê a identidade como harmonia assegurada, nem nesse escrito de juventude, nem, posteriormente, no ensaio sobre o direito natural. Longe disso, considera como seu movimento constitutivo o processo que receberá sua forma definitiva com a

dialética do espírito, na *Fenomenologia*. 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 [*Ansichfürsichsein*]: “destino” e “amor”. Em oposição ao judaísmo, que segundo Hegel não conhece o destino porque entre o homem e Deus vigora apenas o liame da dominação, o espírito do cristianismo fundamenta a possibilidade do destino. E este não é “nada de alheio, como o castigo”, que pertence à lei alheia, mas “a consciência de si mesmo, porém como a de um inimigo”⁸. No destino, a eticidade absoluta divide-se no interior de si mesma. Ela não se encontra diante de uma lei objetiva que teria violado, mas tem diante de si, no destino, a lei que estabeleceu na própria ação.⁹ Desse modo lhe é dada a possibilidade de se reconciliar com o destino, restabelecendo assim a unidade, ao passo que, no caso da lei objetiva, a contraposição absoluta sobrevive ao castigo. Assim, o escrito de juventude de Hegel não trata simplesmente do destino do cristianismo, como indicaria o título atribuído pelo editor, mas também da gênese do destino em geral, que para Hegel coincide com a gênese da dialética e ocorre precisamente no espírito do cristianismo. Contudo, mesmo no âmbito cristão o termo “destino” também se refere ao destino trágico, que aparece igualmente na concepção de tragédia apresentada no escrito sobre o direito natural, como o fator da autodivisão na natureza ética. Entre os manuscritos do texto de juventude, encontraram-se trechos sobre o *fatum* na *Iliada*,¹⁰ e a peculiaridade do destino que se manifesta a partir de um sujeito é ilustrada com uma tragédia: *Macbeth*. Após o assassinato de Banquo, Macbeth não se vê diante de uma lei alheia a si, uma lei que existisse independentemente dele, mas tem à sua frente, no espectro de Banquo, a própria vida ferida, que não é nada de alheio, e sim “a vida dele mesmo condenada”. “Só agora a vida ferida aparece como um poder hostil contra o criminoso, prejudicando-o do mesmo modo que ele prejudicou; assim, o castigo como destino é uma reação ao próprio ato do criminoso, é um poder que ele mesmo

armou, um inimigo que ele mesmo tornou hostil.”¹¹ No entanto, como o próprio criminoso “estabeleceu a lei”, a separação que *ele* provocou” pode — em oposição ao que é separado simplesmente na lei — “ser unificada”, e “essa unificação ocorre no amor”.¹² É assim que Hegel interpreta o destino de Maria Madalena (e atribui ao espírito do judaísmo a culpa por sua transgressão): “...a época de seu povo era uma daquelas em que a bela alma não vive sem pecado, mas tanto nessa época como em qualquer outra ela podia retornar à mais bela consciência por meio do amor”¹³. Embora 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. E essa origem se confunde com a origem da dialética hegeliana. 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”¹⁴, daquilo que, no destino, divide-se no interior de si mesmo, só que retorna a si mesmo no amor, enquanto o mundo da lei mantém inalterada a divisão rígida que perpassa o pecado e o castigo.

O tema autêntico do tipo original de tragédia é o divino; mas não o divino como conteúdo da consciência religiosa enquanto tal, e sim como ele aparece no mundo, na ação individual. Entretanto, nessa realidade efetiva o divino não perde o seu caráter substancial, nem se vê convertido em seu contrário. Nessa forma, a substância espiritual da vontade e da realização é o elemento *ético*. ... Portanto, tudo o que se exterioriza na objetividade real está submerido ao princípio de particularização; sendo assim, tanto os poderes éticos quanto o caráter ativo são *diferenciados* em relação a seu conteúdo e sua manifestação individual. Mas se, como reivindica a poesia dramática, essas potências particulares são incluídas a aparecer em atividade e se realizam como a meta determinada de um *pathos* humano que age, então sua harmonia é suprimida [*aufgehoben*] e elas aparecem em isolamento recíproco, umas *contra* as

outras. A ação individual pretende então, sob determinadas circunstâncias, realizar uma meta ou um caráter que é unilateralmente isolado em sua completa determinação. De acordo com tais pressupostos, esse caráter necessariamente iniciará o *pathos* oposto contra si, provocando conflitos inevitáveis. Assim, o trágico consiste originalmente no fato de que, em tal colisão, cada um dos lados opostos se *justifica*, e no entanto cada lado só é capaz de estabelecer o verdadeiro conteúdo positivo de sua meta e de seu caráter ao negar e violar o outro poder, igualmente justificado. Portanto, cada lado se torna *culpado* em sua eticidade.¹⁵

Duas décadas separaram essa concepção formulada na *Estética* de Hegel da definição dada no seu escrito sobre o direito natural. O trágico ainda é concebido como dialética da eticidade. Mas algo de essencial se alterou. É verdade que o destino do herói trágico — como seu *pathos*: o leva ao mesmo tempo para a justiça e para a injustiça, ele se torna culpado justamente por sua eticidade — é visto em seu contexto metafísico, que se baseia no surgimento do divino na realidade efetiva, submetida ao princípio da particularização. Só que essa referência tornou-se muito mais fraca, se comparada à do ensaio de 1802. Essencialmente, o trágico não diz mais respeito à idêia do divino, que o dispensa na consciência religiosas; e se a autodivisão do elemento ético de fato é inevitável, embora seja determinada em sua concreção pelas circunstâncias, é acidental quanto ao seu conteúdo. Em oposição à primeira concepção, a segunda parece não ser imediatamente proveniente de um sistema filosófico, e assim, de acordo com o seu posicionamento em uma estética, pretende abarcar toda a variedade das possibilidades trágicas. Entretanto, a partir das exposições subsequentes da *Estética* sobre o desenvolvimento histórico, revela-se 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 trágica. O fator do acaso que se insinuou em sua concepção provém, como se percebe então, do trágico dos modernos, cujos heróis encon-

tram-se “em meio a um leque de relações e condições ocasionais, nas quais é possível agir de um modo ou de outro”¹⁶. A conduta deles é determinada por seu caráter próprio, que não incorpora necessariamente, como é o caso dos antigos, um *pathos* ético. Se Hegel, por esse motivo, faz restrições à tragédia mais recente, também entre as tragédias mais antigas ele se decide claramente por uma das colisões possíveis, a que se encontra na *Ifigênia em Aulis*, na *Orestia* e na *Electra* de Sófocles, e com mais perfeição na *Antígona*, considerada por ele “a obra de arte mais excelente e mais perfeita de todas as maravilhas do mundo antigo e moderno”¹⁷. Trata-se da colisão entre amor e lei, tal como esses dois conteúdos se chocam no caso de Antígona e Creonte. Assim, por trás da aparente indeterminação da definição tardia, ainda se encontra a mesma forma do trágico que Hegel analisou na *Fenomenologia do espírito*. Certamente não se deve esquecer que, nesse livro, a tragédia de Sófocles não é considerada enquanto tragédia, e que não é dada nenhuma definição de trágico, pois os termos “trágico” e “tragédia” não são nem mesmo mencionados. No decorrer da apresentação do processo dialético do espírito, Hegel chega ao estágio do “espírito verdadeiro”, que ele concebe como “eticidade”, e cinde em duas essências: a lei divina e a lei humana. Uma se realiza na mulher e na esfera da família, a outra, no homem e na vida do Estado. O choque dessas duas formas de manifestação do elemento ético, portanto do espírito absoluto concebido no retorno a si mesmo, é considerado por Hegel como algo que se configura no modo de agir de Antígona. Diferentemente da *Estética*, e concordando com o escrito sobre o direito natural, a *Fenomenologia* posiciona o trágico (mesmo sem assim denominá-lo) no ponto central da filosofia hegeliana, interpretando-o como a dialética a que está submetida a eticidade, ou seja, o espírito em seu estágio de espírito verdadeiro. Entretanto, é justamente na proximidade entre estas obras de Hegel — o escrito teológico de juventude, o ensaio sobre o direito natural e a *Fenomenologia* (além da *Estética*, considerada como seu eco mais formaliza-

do) — que se torna perceptível a diferença essencial entre elas, o que leva à dedução de uma mudança na concepção hegeliana do trágico. Nos escritos que precedem a *Fenomenologia*, o trágico é o marco de um mundo da eticidade, que se divide no destino e encontra a reconciliação no amor, enquanto o mundo oposto, o mundo da lei, que se baseia na contraposição rígida entre particular e universal, não possibilita de modo algum o trágico. Na *Fenomenologia*, por sua vez, o conflito trágico se dá justamente entre os mundos da lei e do amor. Assim, parece que o espírito do judaísmo e da ética formalista, anteriormente excluído do trágico, entra em cena como herói trágico na figura de Creonte, com os mesmos direitos de Antígona, que personifica o mundo do amor. Essa mudança no modo como Hegel compreende o trágico, enfatizada pelo fato de ele defender o *pathos* ético de Creonte, está ligada à mudança radical do significado da dialética em Hegel. Nos anos entre o escrito sobre o direito natural e a *Fenomenologia*, a dialética muda: de manifestação teológico-histórica (no espírito do cristianismo) e postulado científico (para a nova fundamentação da doutrina ética), torna-se lei do mundo e método de conhecimento. Com isso, a dialética — que é ao mesmo tempo o trágico e sua superação — ultrapassa as fronteiras estabelecidas nos dois escritos de juventude, abarcando também a esfera da lei, de que se diferenciava rigorosamente antes. Elevada a um princípio universal, ela não tolera nenhum reino que lhe permaneça inacessível. Desse modo, o que se reconhece como conflito fundamental do trágico é justamente aquilo que precisa irromper entre a origem da dialética e a região da qual ela se afastou ao surgir. E, assim, a oposição entre judaísmo e cristianismo é suprimida, na imagem hegeliana da Antigüidade.¹⁸ Mas uma tal união de mundos que antes eram nitidamente separados já se preparava no escrito de juventude, e a dialética impõe-se como que por um atalho, antes mesmo de Hegel chamá-la pelo nome. Isso resulta da circunstância notável de Hegel recorrer às mesmas tragédias para a caracterização tanto do cristianis-

mo quanto do judaísmo. Poucas páginas antes de analisar a cena do diálogo entre Macbeth e o espírito de Banquo, na qual está assinalada a dialética do destino subjetivo, encontra-se a frase que remete Macbeth ao mundo da contraposição brusca em relação ao elemento objetivo: "O destino do povo judeu é o destino de Macbeth, que se retirou da própria natureza, foi leal a modos de ser alheios, e a serviço deles teve de esmagar e assassinar tudo que há de sagrado na natureza humana, por isso acaba sendo abandonado por seus deuses (pois eles eram objetos, ele era servo), e despedaçado em sua própria fé."¹⁹ Contra a intenção do escrito de juventude e já no espírito do Hegel tardio, a dupla interpretação e a dupla utilização da figura de Macbeth, que constitui um testemunho da dialética de Hegel, antecipa a síntese que a *Fenomenologia* irá realizar na interpretação da *Antígona*.²⁰

O princípio trágico se dá quando toda a realidade se manifesta como apresentação e revelação da idéia, contradizendo-se a si mesma e submergindo na idéia. ... No trágico, a idéia se revela como existente por meio do aniquilamento; pois enquanto ela se neutraliza como existência, encontra-se ali como idéia, e as duas coisas são uma única e mesma coisa. O declínio da idéia como existência é a sua revelação como idéia.¹

46

Embora as *Preleções sobre estética*, ministradas por Solger em 1819, não escondam a influência de Schelling, elas ao mesmo tempo atestam um afastamento mais decisivo em relação à sua doutrina. O ponto de vista idealista, que remonta a Fichte, é abalado. Isso já fica claro pelo fato de os conceitos de liberdade e necessidade, baseados na filosofia de Schelling, serem substituídos pelos conceitos de idéia e existência. O poder adverso que impele a idéia para um processo trágico, no qual a vitória só é possibilitada por meio do declínio, não é mais o *fatum*, ou a necessidade do elemento objetivo, mas a existência do próprio homem. Em contrapartida, a idéia se afastou do Eu do sujeito, como lugar da liberdade, e se deslocou para o terreno do divino. Assim, a dialética trágica, que só aparece no jovem Schelling como luta possível entre a liberdade humana e o poder do objetivo, é necessariamente uma característica própria da existência do homem: "Somos enredados na trama da existência, cuja vida se desvia da idéia, tornando-se perdida e nula. Essa existência só pode ganhar significado, conteúdo e valor quando a idéia divina se revela em seu interior. Mas tal revelação só é possível por meio da supressão [*Aufhebung*] da própria existência."² Em um ensaio

sobre "Sófocles e a tragédia aníaca", Solger interpreta nesse sentido o destino de Antígona e Creonte: "Ambos expiam conjuntamente a cisão para sempre irreconciliável entre eterno e temporal."³ Na verdade, mesmo para Solger, o trágico acaba oferecendo um consolo: "Sabemos que nossa derrota não é a consequência de uma casualidade, mas do fato de que a existência não suporta o eterno ao qual somos destinados, o fato de que o próprio sacrifício é o maior testemunho de nossa destinação."⁴

Para o Schelling das *Cartas*, a liberdade, como a determinação do homem, não é necessariamente concedida ao homem apenas quando ele sucumbe, e na *Filosofia da arte* o conflito entre liberdade e necessidade tem como meta uma identidade original e divina entre ambas. Para Solger, por sua vez, a cisão interna do homem — "o fato de que ele participa do mais elevado e no entanto precisa existir", o que segundo Solger "produz o autêntico sentimento trágico" — não é suprimida, mas antes experimentada no saber conciliador. Essa radicalização também é indicada pela estética de Solger. Na concepção da beleza, por Schelling, como "a indiferença da liberdade e da necessidade, enxergada em um elemento real", Solger descobre uma dialética trágica que sustenta o belo como a idéia divina. O real em que o divino pode ser enxergado constitui ao mesmo tempo, para Solger, o aniquilamento do divino. A idéia não só pode aparecer por meio de si mesma, mas precisa — uma vez que, segundo Solger, tudo pode ser reconhecido em seu oposto — "desdobrar-se nas oposições da existência", e assim é suprimida justamente naquilo em que foi realizada efetivamente pela primeira vez. Resulta disso a concepção do trágico formulada por Solger. No trágico, o que "é aniquilado é a própria idéia, à medida que ela se torna fenômeno. Não é o mero elemento temporal que sucumbe, mas justamente o que há de mais elevado, o que nós temos de mais nobre que precisa sucumbir, porque a idéia não pode existir sem ser o seu oposto."⁶

Todo o trágico baseia-se em uma oposição irreconciliável [*unausgleichbar*]. Assim que surge ou se torna possível uma reconciliação [*Ausgleichung*], desaparece o trágico.¹

É perceptível o caráter formal da observação feita por Goethe, relatada pelo chanceler von Müller em 6 de junho de 1824. Para Goethe, a intuição e a teoria normalmente tinham o mesmo valor e eram pensadas como uma coisa só. Nesse caso, o que o ajuda a alcançar a capacidade de abstração é a distância em que ele se coloca com relação ao problema, a resolução de não conceder a tal problema nenhum espaço nas áreas concretas de sua existência. Assim, Goethe reconhece como essencial ao trágico um traço que o sistema idealista de Schelling e até o de Hegel ocultam, mas que lhe causa grande estranheza: o fato de que o conflito trágico “não permite nenhuma solução”. Em 1831, Goethe declarou a Zelter que “não nasci para ser poeta trágico, já que tenho uma natureza conciliadora”; e acrescentou que, para ele, o caráter irreconciliável que marca o caso puramente trágico parecia “totalmente absurdo”.³ Mas a concepção do trágico formulada por Goethe em 1827, em uma conversa com Eckermann, como uma crítica à interpretação que Hegel fez da *Antígona*, não podia ter seu alcance formal totalmente assegurado nem mesmo para o próprio autor, já que havia nela uma restrição: o conflito, para ser trágico, precisava “ter por trás de si um fundamento natural autêntico”, precisava ser “autenticamente trágico”. Pode ser que Eckermann leve a culpa pelo que esse pensamento tem de equivocado, mas é

provável que tenha exposto o embaraço de Goethe diante do problema do trágico, segundo a confiança feita a Zelter. Entretanto, há na obra de Goethe indicações para uma definição mais concreta do trágico.

*Vom trägisch Reinen stellen wir euch dar
Des düstern Wollens traurige Gefahr;
Der kräftige Mann, voll Trieb und willensoll,
Er kennt sich nicht, er weis nicht, was er soll...*

Com pureza trágica podeis ver
O triste perigo do querer sombrio;
O homem poderoso, cheio de brio,
Não se conhece, não sabe o seu dever...⁴

Essa é a fala da musa do drama no “Prólogo para a inauguração do Teatro de Berlim em maio de 1821”. Os versos reúnem idéias que Goethe já tinha formulado em 1813 no texto “Shakespeare e o sem fim”. Nesse ensaio, ele associa os momentos trágicos “a um daqueles desequilíbrios constitutivos entre dever e querer”,⁵ estabelecendo uma distinção do significado do trágico para os antigos, para os modernos e para Shakespeare, autor que combina a forma antiga e moderna do trágico. Para Goethe, é essencial que o conflito não se dê primordialmente entre o herói trágico e o mundo exterior, nem tenha suas raízes na supremacia do divino ou do destino, pois “ohne Zeus und Fatum, spricht mein Mund! / Ging Agamemnon, ging Achill zugrunde” [“Sem Zeus e sem fatum, fala minha boca! Tanto Agamemnon quanto Aquiles pereceram”]⁶. Mas a dialética trágica mostra-se no próprio homem, em quem o dever e o querer tendem a se afastar e ameaçam romper a unidade de seu Eu. Certamente não é trágica a disparidade banal que se dá quando o homem não quer o que deve, ou quer o que não deve. Trágica é a cegueira com que ele, ludibriado acerca da meta de seu dever, precisa querer o que não tem o direito de querer. Esse complemento essencial para a concepção do trágico formulada por Goethe — de que

a oposição irreconciliável divide o que é uno — aparece de outra forma, na resenha que ele escreveu um ano antes sobre *Il conte di Carmagnola*, de Manzoni. Goethe considera o enredo, que opõe o Condottiere Carmagnola ao Senado veneziano, “absolutamente significativo, trágico, irreconciliável”, porque nele “duas massas incompatíveis, que se contradizem entre si, acreditam poder se unir e buscar um *único* objetivo”. Também aqui, o mero conflito entre Carmagnola e o Senado, mesmo sendo irreconciliável, não é trágico; é o fato de que ambos estão unidos para um *único* objetivo que é trágico. Junto a essas concepções do trágico que surgem da discussão de Goethe acerca da criação poética de outros autores, encontra-se uma outra, que tem origem em seus sentimentos mais íntimos.

A motivação fundamental de todas as situações trágicas é o ato de partir (*Abscheiden*), e nesse caso não é preciso nem veneno nem punhal, nem lança nem espada; também é uma variação do mesmo tema o ato de se separar de uma situação habitual, amada, correta, seja por causa de uma calamidade maior ou menor, seja por causa de uma violência sofrida, que pode ser mais ou menos odiosa.⁸

Escrita em 1821, assim como o prólogo citado anteriormente, essa frase do texto sobre *Wilhelm Tischbeins Idyllen* desmente a suposição de que o problema do trágico, a princípio, causaria estranheza a Goethe. O motivo pelo qual Goethe não considerava ter nascido para ser um poeta trágico não era a estranheza, mas justamente a familiaridade com o trágico. Ele estranhava apenas sua intensificação brutal, quando o dramaturgo procurava conduzi-la com características de violência ao escrever uma tragédia. Mas Goethe experimentava profunda e dolorosamente o trágico nos acontecimentos da vida real. O fator do trágico foi deslocado por ele da morte do herói trágico — cujos causadores são o Império e a violência, e cujos emblemas são o veneno e o punhal — para a despedida [*Abschied*] de uma pessoa amada, ou para o abandono de uma

situação amada. Nada seria mais equivocado do que ver nisso seja uma tentativa de amenizar o problema do trágico, seja uma confusão entre o que é trágico e o que é apenas triste. O significado que a despedida tem para Goethe pode ser medido a partir da importância que o presente e o instante assumem em sua poesia, sem falar nas obras cujo tema central é a partida. Goethe pode considerar como motivação de todas as situações trágicas o ato de partir porque percebia a sua estrutura dialética. A despedida é unidade, cujo único tema é a divisão; é proximidade que só tem diante dos olhos a distância, que aspira pela distância, mesmo quando a odeia; é ligação consumada pela própria separação, sua morte, como partida.

É o antagonismo da vontade consigo mesma que entra em cena aqui [na tragédia], desdobrado da maneira mais completa, com todo o pavor desse conflito, no mais alto grau de sua objetividade [*Objektivität*]. Esse antagonismo torna-se visível no sofrimento da humanidade que é produzido, em parte, pelo acaso e pelo erro, que aparecem como dominadores do mundo, personificados como o destino em sua perfídia, quase com a aparência de uma vontade deliberada. Por outro lado, esse antagonismo também é produzido pela própria humanidade, pelo entrecruzamento dos esforços voluntários dos indivíduos, por meio da maldade e da tolice da maioria. É uma única vontade que vive e aparece em todos eles, mas as suas manifestações lutam entre si e se despedaçam mutuamente. ... Tudo o que é trágico, não importa a forma como apareça, recebe o seu característico impulso para o sublime com o despotar do conhecimento de que o mundo e a vida não podem oferecer nenhum prazer verdadeiro, portanto não são dignos de nossa afeição. Nisso consiste o espírito trágico: ele nos leva, assim, à resignação.¹

O mundo como vontade e representação foi publicado pela primeira vez em 1819, em edição que não despertou interesse durante muito tempo. Naquele mesmo ano, Solger realizou as suas *Preleções sobre estética*, embora elas só tenham sido publicadas uma década mais tarde, em edição póstuma. A concepção do trágico formulada por Schopenhauer tem algo em comum com a de Solger. Para Schopenhauer, o processo trágico também é a auto-supressão [*Selbstaufhebung*] daquilo que constitui o mundo. Mas, enquanto em Solger a idéia se revela pela primeira vez como idéia em seu declínio (um pensamento semelhante ao de Schelling), em Schopenhauer a

autonegação [*Selbstverneinung*] da vontade tem valor em si mesma. E enquanto a interpretação do trágico por Solger ainda se desenvolve inteiramente a partir da dualidade de idéia e existência, a concepção de Schopenhauer tem como base unicamente o conceito de vontade. Nesse conceito ele encontrou a resposta para a pergunta de Fausto sobre “o que mantém a coesão íntima do mundo” (os versos encontram-se em epígrafe ao segundo livro); a vontade é “a coisa em si, a fonte de todo fenômeno”. Assim, Schopenhauer pode denominar o “autoconhecimento” da vontade “o único evento em si”², e o equívoco ao processo trágico. Se em Solger esse processo se dá com a entrada da idéia divina na existência, em Schopenhauer ele se dá com a objetivação da vontade. O universo consiste em graduações da objetivação da vontade a partir do inorgânico, passando pela planta e pelo animal, em uma sequência de estágios que leva até o homem. “Considerada puramente em si mesma, a vontade é destituída de conhecimento e consiste apenas em um impulso cego, incontrolável.” Mas, nessa ascensão das suas formas de objetivação, a vontade “adquire o conhecimento de seu querer e do que ela quer, por meio do mundo da representação, desenvolvido a serviço dela.”³ A comunicação desse conhecimento é a única meta da arte.⁴ Assim, o processo de objetivação e de autoconhecimento culmina no homem e na arte. Sob esses dois pontos de vista, a apresentação que Schopenhauer faz da tragédia interpreta o trágico como autodestruição e autonegação da vontade. Nos conflitos que constituem a ação da tragédia (quer se dêem entre homem e fatalidade ou entre homem e homem), Schopenhauer enxerga a luta das diversas manifestações da vontade umas com as outras, portanto a luta da vontade contra si mesma. A conclusão é que essa dialética trágica da vontade não se encontra no espaço temático da tragédia, mas surge apenas por meio de seu efeito sobre os espectadores e leitores: no conhecimento que comunica. No entanto, segundo Schopenhauer, mesmo o conhecimento provém “originalmente da própria vontade”, “pertence à es-

sência de seu grau mais alto de objetivação” e é “um meio para a conservação do indivíduo e do seu modo de ser. ... A serviço da vontade, determinada a cumprir os seus objetivos, esse conhecimento em geral permanece quase totalmente servil a ela: é assim no caso de todos os animais e no de quase todos os homens.” Mas o conhecimento pode “escapar dessa servidão” em casos isolados e, assim, “livre de todos os objetivos da vontade”, estabelecer a arte como “espelho claro do mundo”.⁵ Portanto, tem lugar na tragédia a possibilidade que está contida em toda arte: o conhecimento, que está enraizado na própria vontade e deveria servi-la, volta-se contra ela. A apresentação da autodestruição da vontade fornece ao espectador o conhecimento de que a vida, como objeto e objetividade dessa vontade, “não é digna de sua afeição”, levando-o à resignação. Com isso, na resignação a própria vontade, cuja manifestação é o homem, é suprimida em uma dialética dupla. Pois não só a vontade se volta contra si mesma no conhecimento que ela própria “acendeu como uma luz”, mas também traz à tona esse conhecimento por meio da ação trágica, cujo único herói é a vontade, que aniquila a si mesma.

O verdadeiro conceito do destino trágico é constituído por dois fatores: o absoluto e o sujeito. Ambos se encontram em relação entre si, uma vez que o segundo, o sujeito, de fato deve ao absoluto sua existência, suas forças, sua grandeza. Com isso, o sujeito aparece como um poder significativo. Mas só aparece assim; pois o trágico comprova o fato de que ele deve essa grandeza àquele poder mais elevado, e de que essa sua grandeza, comparada àquela, é apenas relativa e padecer de fraquezas e fragilidade. Como no declínio da sublimidade humana se revela justamente a sublimidade divina, então essa dor é transposta, no espectador, para um sentimento de reconciliação.¹

A interpretação do trágico de Vischer, extraída do tratado *So-bre o sublimar e o cômico* (1837), é retomada quase inalterada em sua *Estética*, cujos volumes foram publicados entre 1847 e 1857. Essa interpretação depende em grande parte de Hegel, bem diferente da influência que Hegel teve sobre o pensamento de Kierkegaard, ou da que Schopenhauer teve sobre o Nietzsche do *Nascimento da tragédia*. Enquanto Nietzsche e Kierkegaard desde o início se afastaram de modo programático daquilo que os marcava mais fortemente, e assim alcançaram algo novo, Vischer se liberta gradativamente de Hegel durante seu longo trabalho na *Estética*. Só em 1873, na segunda *Crítica de minha Estética*, sua autocrítica, ele consegue chegar à seguinte conclusão: “Renuncio a todo o método de movimento conceitual hegeliano, que pretende ser o movimento lógico imanente da própria coisa.”² Embora Vischer não tivesse, como ele próprio reconhece, “nenhuma idéia básica para uma obra inovadora, nem mesmo em linhas gerais,

ou só em suas partes essenciais”³, certamente há desvios em relação a Hegel presentes já desde o início. Esses desvios podem ser atribuídos a diferenças mais profundas, nem sempre conscientes para o próprio Vischer e que se escondem atrás das formulações.⁴ Essas diferenças também dizem respeito, embora apenas em segundo plano, à interpretação do trágico por Vischer. Quando *Sobre o sublime e o cômico* foi escrito, apenas um volume das *Preleções sobre a estética* de Hegel tinha sido publicado. Assim, a exposição de Vischer usa a *Estética* hegeliana como base para o conceito de belo, mas usa a *Fenomenologia do espírito* como base para o conceito de trágico. A originalidade da concepção de Vischer reside mais no contexto do que no próprio texto. Externamente, ela consiste na tarefa de deslocar do processo do espírito absoluto a interpretação hegeliana da tragédia, transpondo essa interpretação para o sistema do belo. Mas não é na necessidade de tal deslocamento que se encontra o motivo da introdução do trágico no movimento dialético do belo, nem no esforço de conduzir a estética de Hegel (que parecia muito pouco dialética a Vischer) nessa direção, a fim de completá-la. O motivo é revelado na frase decisiva do texto de 1837: “O belo precisa expor para nós a *oposição* que ele soluciona e não só a solução.”⁵ Esse pensamento tem como motivação o fato de que Vischer pretende dar muito mais atenção do que Hegel ao acaso, como um dos fatores hipostáticos do belo, e com isso também ao individual e ao cômico. Segundo Ewald Volhard, essa atenção dada ao acaso remete, por sua vez, ao fato de que Vischer não compreende mais o conceito fundamental do seu sistema e do sistema hegeliano — a *idéia* — como um processo, mas como sendo estático, de maneira que ser e devir, espírito e realidade voltam a se separar, contrariando Hegel, e a realidade aparece em sua contingência. Com isso, o longo processo de desvinculação em relação a Hegel, que culmina na renúncia ao método do movimento conceitual hegeliano, é introduzido já no começo da estética de Vischer. *Sobre o sublime e o cômico* foi incluído na *Estética* como sua pri-

meira parte, denominada “Metafísica do belo”. Após a redução do belo a seus dois fatores, à *idéia* e à *imagem*, cuja unidade harmônica constitui a beleza, esse texto considera o belo “na contradição de seus fatores”, uma formulação que está de acordo com a frase programática já citada. Vischer indica o sublime como primeiro contraste dentro do belo (o segundo será o cômico). No sublime, “a *idéia* encontra-se em uma relação negativa com a objetividade”, e “o absoluto aparece elevado acima de toda existência imediata”.⁶ Vischer distingue ainda um sublime objetivo e um sublime subjetivo, cuja unidade dialética, o sublime do sujeito-objeto, é definida por ele como sendo o trágico. Com isso, Vischer está no âmbito da interpretação hegeliana da tragédia feita na *Fenomenologia*, mas a assume dentro do novo contexto criado por meio da dialética do belo. Enquanto o curso do pensamento de Hegel sobre o “espírito verdadeiro”, que ele concebe como *eticidade*, conduz imediatamente à forma do trágico indicada na *Antígona*, Vischer divide sua seção sobre o trágico em três partes. Assim, enfatiza um fator essencial da dialética trágica que, em Hegel, resulta da própria matéria. No primeiro estágio, o sujeito é submerido ao absoluto, que é “o fundamento obscuro de um poder natural infinito”⁷; no segundo estágio começa, para Vischer, o “verdadeiramente trágico”, e o destino impera “como justiça”.⁸ Apenas no terceiro estágio, que corresponde à exposição de Hegel na *Fenomenologia* e constitui para Vischer a “forma mais pura do trágico”, o espírito absoluto aparece “como unidade puramente espiritual de todas as verdades e leis éticas”, enquanto o sujeito “fez de *uma* dessas verdades éticas o seu próprio *pathos*”.⁹ Só então o conflito entre o absoluto e o sujeito se torna dialético. Pois agora é o mesmo *pathos* do sujeito que é simultaneamente justo e injusto: justo como *eticidade*, mas injusto por ser unilateral e afetar as outras leis éticas. Seguindo a formulação do escrito de 1837, o sujeito deve sua existência e grandezas ao absoluto, que é a *ética* em sua totalidade, mas, precisamente *porque* tem essa divida com o absoluto, ele precisa sucumbir, como indi-

víduo entre indivíduos, e pode se encontrar diante de uma outra concretização da eternidade. Na *Estética*, Vischer interpreta a dialética trágica do sujeito que é destruído por si mesmo, justamente pelo fato de ser indivíduo — do mesmo modo que Hebel e posteriormente Nietzsche —, como culpa da individuação. O sublime no sujeito é aniquilado não só por ser meramente um fragmento, mas também porque é “fragmento que está empenhado na separação do todo”¹⁰. Visto a partir do absoluto, o processo trágico é ao mesmo tempo a luta que a eternidade como tal trava contra si mesma, na configuração de suas particularidades contrárias. Mas, nesse sentido, o processo trágico é um processo dialético, no qual — distintamente da vontade schopenhaueriana e já como a idéia divina em Solger e o Dioniso de Nietzsche — o absoluto se revela diretamente em sua indestrutibilidade.

O trágico é a contradição sofridora. ... A perspectiva trágica vê a contradição e se desespera acerca da saída.¹

A definição do trágico de Kierkegaard é semelhante à de Goethe, não só porque se faz sem determinação de conteúdo, mas também porque a visão formal de ambos os autores, não sendo guiada por nenhuma pretensão sistemática, inevitavelmente se apodera da mesma dialética do trágico. No entanto, a concepção de Kierkegaard se diferencia da de Goethe em dois pontos, que possibilitam uma visão mais precisa tanto da estrutura do trágico quanto da posição que essa concepção ocupa no pensamento de Kierkegaard. Enquanto Goethe fala de oposição, Kierkegaard escolhe, seguindo certamente o vocabulário da lógica de Hegel, o conceito de contradição [*Modsigelse*], para expressar com isso a unidade predeterminada das duas potências que colidem. Essa unidade faz da luta entre tais potências uma luta trágica. Aquilo que Goethe só acrescenta à sua definição do trágico ao aplicá-la ao *Car-magnola*, de Manzoni,² já é apontado por Kierkegaard com a palavra *Modsigelse*. Isso é afirmado expressamente em uma frase do *Ouvou* [*Entweder/oder*]: “Para que o conflito trágico tenha realmente profundidade, é preciso que as potências em contradição sejam de mesmo tipo.”³ Mas a segunda diferença é ainda mais importante. Embora Goethe tenha declarado a “oposição irreconciliável” em que o trágico se baseia como um dado objetivo, da mesma maneira que considerava a reconciliação que faz o trágico desaparecer algo independente do sujeito. Para Kierkegaard, por sua vez, a falta de saída da

contradição trágica não se encontra na realidade, somente na “perspectiva” do *homem*. Assim, o homem tem a possibilidade, se não de forçar a saída, pelo menos de levar a contradição a um ponto de vista mais elevado, que não diz mais respeito a encontrar uma saída. Cerramente uma tal superação do trágico já foi pensada nas interpretações idealistas desde Schelling; mesmo a resignação, na qual Schopenhauer enxerga a meta da superação, tem a mesma dignidade teológica que caracteriza a afirmação da liberdade em Schelling, ou o conhecimento da ideia divina em Solger. Em contrapartida Kierkegaard, um precursor religioso de um pensamento não religioso, separa o fator de redenção e o trágico e, com isso, prepara uma análise do trágico livre de toda atribuição de sentido metafísico. Para ele, isso quer dizer que o trágico só pode ser algo de provisório. O caminho que seu pensamento existencial segue não possibilita mais nenhum sistema, por isso condena da maneira mais severa justamente o sistema hegeliano, que é processual-objetivo. De acordo com a ideia do salto qualitativo, o pensamento de Kierkegaard assume diferentes estágios de existência como seus fundamentos, e o trágico também se restringe a um desses estágios, a saber, o ético, que é preciso superar. É por isso que o conceito de trágico desaparece dos escritos de Kierkegaard depois de 1846, e nas obras anteriores quase nunca é pensado por si mesmo, mas freqüentemente em contraste com os conceitos opostos do estágio religioso. Na comparação feita em *Terror e tremor*, Abraão é elevado, como “cavaleiro da fé”, acima do “herói trágico” Agamenon. Nesse caso, seguindo os passos de Hegel, o jovem Kierkegaard certamente priva de sua radicalidade a “contradição sem saída”, tal qual ela se dá para Agamenon na esfera ética, a fim de poder distinguir dessa contradição com mais veemência o paradoxo religioso do destino de Abraão: “O herói trágico abandona o certo em favor do ainda mais certo, e os olhos do observador repousam des preocupadamente sobre ele.”⁶⁴ Depois que a doutrina dos estágios da existência é elaborada, o trágico e a possibilidade de sua superação são vistos

de outra maneira. Em conexão com a concepção citada inicialmente, Kierkegaard escreve em *Pós-escritos não-científicos* (1846) que o desespero não conhece nenhuma saída, não conhece “a contradição suspensa, e por isso deveria conceber tragicamente a contradição; o que constitui justamente o caminho para sua cura. Aquilo que justifica o humor é precisamente o seu lado trágico, o fato de ele se conciliar com a dor de que o desespero pretende se abstrair, embora não conheça nenhuma saída.”⁶⁵ Assim, no modo de pensamento e no “modo de vida” de Kierkegaard, o trágico é substituído pelo humor, definido como “o conflito entre o ético e o religioso”, depois de já ter surgido como o “ponto de vista do religioso”. Com isso, Kierkegaard não parece ser tanto um teórico do trágico, mas um teórico de seu conceito oposto: da ironia, do humor e do cômico, cuja afinidade com o trágico se tornou mais evidente para o autor à medida que se libertava dele. No pós-fácio à história do sofrimento de Quidam, Kierkegaard fez seu pseudônimo Frater Taciturnus reconhecer: “Para mim a coisa não é tão ruim; sento-me aqui, inteiramente satisfeito diante do meu cálculo, e vejo ao mesmo tempo o cômico e o trágico.”⁶⁶ No entanto esse distanciamento irônico de si mesmo mal consegue esconder que o conceito de trágico, para Kierkegaard, não era meramente um recurso auxiliar para a indagação acerca do religioso, mas a chave para o próprio problema do sofrimento, cuja solução (por enquanto irônica) ele esperava obter a partir daquele estágio mais elevado. A importância do trágico pode ser comprovada pelo esboço de uma tragédia sobre Antígona em *Omou*, na qual a versão tradicional da história de vida de Kierkegaard foi absorvida. Édipo morre sem que os seus pecados tenham vindo à tona, e Antígona (que já os pressentia durante a vida de seu pai, mas silenciava e era vítima da melancolia) está “mortalmente apaixonada”. Para poder se declarar ao amado, ela tinha de lhe confiar também o segredo de sua melancolia — mas se o fizesse o perderia. Kierkegaard escreve: “Só no instante da sua morte Antígona pode confessar a intimidade de

seu amor, apenas no instante em que não pertencia mais a ele era-lhe possível admitir que lhe pertencia.”⁷ O autor compara esse segredo à flecha que Epaminondas deixou no ferimento depois da batalha, por saber que sua retirada lhe causaria a morte. Da mesma maneira, para Kierkegaard, ter conhecimento dos pecados de juventude de seu pai e consciência de sua própria falta constituiu um obstáculo entre ele e Regine. A tragicidade de Kierkegaard era a mesma de sua Antígona. Ele tinha que fazer Regine infeliz, desmanchando o noivado, pois era a sua única esperança de fazê-la feliz.⁸ Kierkegaard interpretava a sua própria melancolia a partir da imagem da melancolia de Antígona, cujo sentido dialético está precisamente em que a libertação daquilo que traz a morte acaba por causá-la. O espinho bíblico na carne tornou-se, para Kierkegaard, o emblema trágico de sua vida.⁹

O drama apresenta o processo vital em si ... no sentido em que nos torna presente a relação precária em que o indivíduo, libertado do nexo original, vê-se confrontado com o todo, do qual continua a ser uma parte, apesar de sua liberdade inconcebível.¹

A arte ... sempre foi capaz de dissolver o isolamento por meio do excesso implantado no próprio isolamento, e de libertar a idéia de sua forma equivocada. No excesso está a culpa, mas ao mesmo tempo — o isolado [*Verinselzel*] só é excessivo porque, sendo imperfeito, não tem nenhuma exigência de duração, e por isso precisa se esforçar para sua própria *destruição*. Então a conciliação [*Versöhnung*] também se encontra no excesso, na medida em que ela é buscada no domínio da arte. Essa culpa é a mais original, não podendo ser separada do conceito de homem e quase não surgindo conscientemente. Ela se coloca com a própria vida.²

Numerosas passagens do diário de Hebbel provam que, nessas frases de *Minha palavra sobre o drama* (1843), deve-se entender por “drama” a tragédia e por “arte” o trágico. Por exemplo a frase: “A vida é a grande torrente, as individualidades são gotas, mas as individualidades trágicas são pedaços de gelo que precisam ser novamente derretidos e, para que isso seja possível, destroem-se e pulverizam-se mutuamente.”³ Segundo Hebbel, assim como os pedaços de gelo o herói trágico se desprende de seu contexto original, ultrapassando com isso sua medida e causando a resistência de um outro. Uma vez que, por meio de sua forma modificada, ele contradiz a idéia da vida que flui, o herói trágico precisa sucumbir, embora a sua metamorfose em algo rigidamente isolado não ad-

venha meramente de sua vontade, mas ao mesmo tempo do processo viral objetivo. Não é essa potência que aniquila diretamente o herói trágico, é uma outra individualidade, que compartilha de seu destino ao pagar pela vitória sobre o herói com sua própria derrocada, com o retorno para o todo do qual ambos se afastaram. Como o texto citado inicialmente indica, o emprego metafórico de um processo natural, por Hebbel, mostra que a tragicidade não deve ser separada da essência do homem. Segundo Hebbel, o homem volta-se necessariamente contra o todo da vida, pois obedece às leis da individuação; ele é aniquilado por sua própria natureza, pelo fato de ser o que é. Hebbel considera que “não é indiferente o fato de o herói perecer graças a um esforço louvável ou a um esforço reprovável, mas é necessário, caso se deva obter a imagem mais impactante, que aconteça o primeiro caso, não o segundo”⁴. Essa concepção do trágico, cuja essência dialética fica evidente, traz a marca de Hegel e Solger.⁵ O que Schelling via no trágico era a luta da liberdade subjetiva contra a necessidade objetiva, a confirmação da liberdade por meio da sua própria derrocada. O jovem Hegel, por sua vez, via no trágico a autodivisão e a autoconciliação [*Selbstverwundung*] da eticidade. Solger foi o primeiro a formular o pensamento de que a tragicidade remonta à impossível união entre idéia e existência, à introdução do divino nas oposições da realidade, nas quais ele é tanto aniquilado quanto revelado primordialmente. De fato, Hegel adorou o mesmo tema de Solger na *Estética*, que explica o trágico a partir da manifestação do divino no mundo da particularidade, diferentemente da *Phenomenologia* e do escrito sobre o direito natural. Assim como Schopenhauer e posteriormente Nietzsche, Hebbel também considera, seguindo Hegel, o princípio de individuação como o autêntico fundamento do trágico. Contudo, a concepção de Hebbel acerca do trágico se diferencia tanto do otimismo de Hegel e Nietzsche, que se baseiam respectivamente na crença no curso do espírito e no poder do dionisíaco, quanto do pessimismo de Schopenhauer, que produz a con-

solação a partir de si mesmo na resignação. O pensamento de Hebbel caracteriza um ponto de transição na história intelectual do século XIX, uma vez que ainda segue o caminho metafísico do idealismo, mas sem saber o sentido que anteriormente serviu como guia para o começo desse caminho. “A vida é uma necessidade terrível, que tem de ser aceita com base na confiança e na crença, mas que ninguém compreende”⁶, diz seu diário. E em outra passagem ele afirma: “O destino moderno é a silhueta de Deus, do incompreensível e do inabarcável.”⁷ Ao se perguntar por que tinha de acontecer a fissura que separa o indivíduo do todo da vida, Hebbel não encontrou “nunca uma resposta, e ela nunca será encontrada por quem faz a pergunta seriamente”⁸. Assim, à medida que “o drama se perde junto com o mistério do mundo em uma única noite”⁹, a tragicidade do homem se intensifica em uma perspectiva dupla. Na obra de Hegel, o herói trágico, cujo *pathos* representa univocamente a eticidade, incorre em culpa apenas com relação às outras personificações da eticidade, mas não perante a própria eticidade. Em Hebbel, o homem é culpado com relação a um poder viral, que ele não conhece nem compreende, em um processo racionalmente insolúvel que lembra Kafka. Esse desvio de Hebbel em relação a Hegel (cujo conceito de culpa ele ainda acredita compartilhar)¹⁰ vem à tona em sua interpretação da *Antígona*. Hebbel não vê Creonte como um herói trágico em pé de igualdade com Antígona, e considera que ela sucumbe pela culpa, não em relação à lei, mas contra a totalidade da vida, da qual se desvinculou enquanto individualidade.¹¹ De acordo com essa radicalização da culpa em Hebbel, a conciliação se torna impossível “na esfera da compensação individual”¹², portanto na própria tragédia. No entanto Hebbel também abandona o ponto de vista do idealismo na atribuição de sentido que se torna visível para além da obra. Se, para Solger, o fato de a existência não poder suportar o eterno atesta sua vocação para o eterno, e se Schopenhauer afirma a auto-suspensão da vontade na resignação, para Hebbel a arte trágica “aniquila a vida indivi-

dual diante da idéia” e assim “se eleva acima dela”. Por isso a arte trágica é apenas “o relâmpago brilhante da consciência humana, o qual ... não pode iluminar nada sem destruí-lo”¹³.

Assim, o sentido que a tragédia permite que se reconheça no aniquilamento é ele mesmo aniquilado no próprio conhecimento. A “paustragicalidade” de Hebbel culmina na tragédia da arte trágica. Evidentemente a fundamentação metafísica abandonada é às vezes substituída, em Hebbel, pela fundamentação baseada na filosofia da história, seguindo as idéias de Hegel, para quem o processo do espírito constitui ao mesmo tempo a história universal.¹⁴ Quando se torna meramente histórico, esse processo do espírito aparece na concepção do ato trágico, no prólogo a *Maria Madalena*. O ato de Judith é denominado aqui “trágico”, “isto é, em si um ato *necessário* em função da meta da história universal, mas ao mesmo tempo *aniquilador* do indivíduo encarregado de sua execução, porque infringe parcialmente a lei ética”¹⁵. Não é por acaso que essa frase se encontra justamente no prefácio que pretende justificar o “drama burguês” [*bürgerliches Trauerspiel*]. Ambos os pontos indicam que Hebbel está no caminho que leva do idealismo ao historicismo sociológico. Como demonstra o esboço de uma tragédia sobre Napoleão, até mesmo o termo “isolamento”, que Hebbel usa como conceito fundamental em sua interpretação do trágico, em lugar de “particularização” ou “*principium individuationis*”, tem um sentido social concreto que acompanha o sentido metafísico. Em 1838, Hebbel escreve em seu diário que o erro de Napoleão está no “fato de ele ter confiança no poder”, de conseguir realizar “tudo por si mesmo, por meio de sua própria pessoa”. Esse erro é “inteiramente baseado em sua grande individualidade e, em todo caso, é o erro de um deus”. Mas Hebbel desloca decisivamente essa característica, que também poderia ser a de Holoferne, para a sociologia histórica ao acrescentar que esse erro é “o bastante para arruiná-lo”, “especialmente em nosso tempo, quando o indivíduo vale menos que a massa”¹⁶.

Quem nunca experimentou a necessidade de, ao mesmo tempo, olhar e ansiar por algo além do olhar dificilmente imaginará como, esses dois processos subsistem lado a lado e são sentidos lado a lado, de modo claro e definido, quando se faz uma consideração do mito trágico. Mas o verdadeiro espectador estético confirmará que, entre os efeitos característicos da tragédia, essa coexistência é o mais notável. Agora transponha esse fenômeno do espectador estético para um processo análogo no artista trágico, e você entenderá a gênese do *mito trágico*. Ele compartilha com a esfera da arte apolínea o prazer total na aparência e no olhar, mas ao mesmo tempo nega esse prazer e encontra uma satisfação ainda mais elevada no aniquilamento do mundo visível da aparência.¹

O nascimento da tragédia (1870-71) tem como *pathos* a rejeição da doutrina da resignação de Schopenhauer, mas o seu texto é marcado até nos mínimos detalhes pelo sistema desse filósofo. Embora no ponto decisivo o modelo de Schopenhauer certamente apareça apenas como algo negativo, ele se revela não só na interpretação da música, como também na do processo trágico, e ainda nos dois conceitos fundamentais desse escrito de juventude de Nietzsche. Os conceitos de Schopenhauer de “vontade” e “representação” podem ser vistos como antepassados dos dois princípios artísticos nietzschianos, o “dionisíaco” e o “apolíneo”. Nietzsche reencontra o impeto cego original do conceito de vontade no mundo dionisíaco da embriaguez, e a visibilidade e o autoconhecimento do conceito de representação no mundo apolíneo do sonho e da imagem, cujo imperativo para os homens é: “Co-

nhece-se a si mesmo.”² Assim, os conceitos metafísicos de Schopenhauer tornaram-se estéticos, da mesma maneira que a metafísica enquanto tal aparece, na obra de Nietzsche, como estética: “A existência e o mundo justificados apenas como fenômenos estéticos.” Dal sua exigência de esclarecer o mito trágico a partir da esfera estética.³ De fato a exegese que Nietzsche faz do trágico parece ser proveniente de sua interpretação da tragédia ática, entendida como a conciliação dos dois princípios artísticos que, nos períodos anteriores da arte grega, encontravam-se permanentemente em conflito, como “o coro dionisíaco que sempre desemboca em um mundo apolíneo da imagem”⁴. Ao mesmo tempo, a interpretação de Nietzsche repete com maior precisão, mesmo que inversamente, a imagem que Schopenhauer esboçou do processo trágico. Se Schopenhauer via os poderes conflitantes da tragédia como manifestações da vontade, Nietzsche afirma que, até Eurípides, Dioniso “nunca deixou de ser o herói trágico, e todas as figuras famosas do palco grego, Prometeu, Édipo e assim por diante, são apenas máscaras daquele herói original, Dioniso”⁵. Esse seu destino, de ser esfacelado, transmitido no mito e celebrado de maneira renovada em cada tragédia, é compreendido por Nietzsche como símbolo da individuação, de modo que é possível ver no herói trágico “o deus que experimenta em si o sofrimento da individuação”⁶. O destino de Dioniso corresponde, em Schopenhauer, à sorte que está reservada à vontade na tragédia: os indivíduos em que ela aparece dilaceram a si mesmos. É justamente nessa correspondência que se mostra, de modo especialmente claro, a afinidade entre o conceito de “apolíneo” em Nietzsche e o de “representação” em Schopenhauer. Enquanto para Schopenhauer a vontade se objetiva em seu grau mais elevado na encenação trágica [*Trauerspiel*], Nietzsche caracteriza o diá-

* O termo *Trauerspiel* será traduzido, na segunda parte do livro, por “drama barroco”, levando-se em conta a referência a Walter Benjamin (*Ursprung des deutschen Trauerspiels [Origens do drama barroco alemão]*).

logo dramático como “objetivação de um estado dionisíaco”. Tanto no conceito de apolíneo quanto no de representação, a individuação se contrapõe ao uno-original (o dionisíaco ou a vontade). Mas essa comparação também traz à tona, simultaneamente, a diferença decisiva entre a concepção de Nietzsche e a de Schopenhauer. Em Schopenhauer, a vontade suprime a si mesma, por meio do processo trágico em que suas manifestações se dilaceram, tendo como efeito no espectador o abandono de si, a resignação graças ao conhecimento. Para Nietzsche, por sua vez, o dionisíaco irrompe de seu despedaçamento na individuação justamente como um poder indestrutível, que constitui então a “consolação metafísica” oferecida pela tragédia. Em contraposição à dialética negativa de Schopenhauer, encontra-se em Nietzsche uma dialética positiva, que lembra a interpretação de Schelling nas *Criticas*. Enquanto à vontade nega a si mesma em sua objetivação ao se mostrar, o dionisíaco se afirma justamente na medida em que, a despeito de seu prazer na aparência apolínea que constitui a sua objetivação, nega esse prazer e essa aparência, criando um prazer mais elevado a partir do aniquilamento do mundo visível da aparência. Assim, a arte não é mais o espelho claro em que o mundo da individuação expressa o juízo sobre a vontade, mas um signo de que a individuação representa tanto “o fundamento primordial do mal” quanto “a esperança alegre de que o feitiço da individuação possa ser quebrado” — “o pressentimento de uma unidade restabelecida”⁷.

Apenas aqui, onde o termo aparece no contexto da filosofia de Schopenhauer, optou-se por “encenação trágica”. (N.T.)

Em contraste com uma fatalidade trise ou que destrói a partir de fora, designamos como fatalidade trágica o seguinte: que as forças aniquiladoras voltadas para um ser originam-se precisamente das camadas mais profundas desse mesmo ser, e com sua destruição cumpre-se um destino que está ancorado nesse mesmo ser e constitui, por assim dizer, o desenvolvimento lógico justamente da estrutura com a qual o ser construiu sua própria positividade.¹

Se o trágico aparece no sistema metafísico e estético do idealismo alemão como seu processo dialético central, os filósofos da era pós-idealista o deslocam para a dialética dos conceitos e representações em nome dos quais revogam o pensamento sistemático. Em Kierkegaard, são os estágios da existência que não podem mais ser alinhados sistematicamente em um pensamento; em Nietzsche, é a esfera do estético. Na obra de Georg Simmel, o conceito de trágico surge em conexão com o de vida. O mesmo se aplica a Dilthey, que em seu esboço *A consciência histórica e as concepções de mundo*, publicado postumamente em 1931, faz a seguinte anotação, sob o título “Ponto fundamental da tragicidade”: “Pensamento: relação de componentes. Isso em oposição ao conceito de vida do todo. Mas a tragicidade reside no fato de que só podemos ter esse conceito de vida sob essa forma.”² Diversas vezes, talvez independentemente de Dilthey, Simmel demonstrou a dialética trágica segundo a qual a vida só pode ser apreendida na forma em que não é mais apreendida como vida. Nessas demonstrações, ele usa exemplos extraídos de situações concretas da vida, na qual o fator do conceito é substituído por

outros fatores, tanto os necessários quanto os contrários à vida. É nessa dialética trágica que se baseia o ensaio de 1912 “O conceito e a tragédia da cultura”. Esse ensaio tem como ponto de partida o espírito como que modificado, reforçado em objeto, que “se opõe à vitalidade torrencial, à responsabilidade autônoma, às tensões cambiantes da alma subjetiva. Como espírito, ele está ligado da maneira mais íntima ao espírito, mas precisamente por isso vivencia inúmeras tragédias nessa profunda oposição formal: entre a vida subjetiva, que é infatigável mas finita do ponto de vista temporal, e seus conteúdos, que, uma vez criados, são inutíveis mas válidos de modo atemporal.”³ Muitas vezes, é “como se a mobilidade produtiva da alma morresse em função de sua própria produção”⁴. E “assim surge a situação trágica em que a cultura, já em seus primeiros momentos de existência, engloba efetivamente a forma de seu conteúdo que está determinada, como por uma necessidade imanente, a desviar, onerar, tornar infatigável e conflitante a sua essência mais íntima: o caminho da alma, de si mesma, enquanto incompleta, para si mesma, enquanto completa”⁵. Simmel vê da mesma maneira, em seu diário, o “fenômeno trágico fundamental” do matrimônio, uma vez que “a vida cria para si uma forma que, embora lhe seja indispensável, pelo mero fato de ser forma vai contra a mobilidade e a individualidade da vida”⁶. Esse conceito vital de individualidade retorna em outra frase de seu diário, que tem por objeto a tragicidade do amor: “O amor só é despertado na individualidade e se despedaça na insuperabilidade da individualidade.”⁷ Uma passagem mais adiante designa como “a grande e autêntica tragicidade da ética: quando não se tem o direito aquilo que se tem como obrigação”⁸. Aqui, o conceito central da filosofia de Simmel já foi abandonado, e o trágico foi elevado acima da idéia fundamental que acaba retomando, na era pós-idealista, a reivindicação de totalidade do pensamento sistemático sobrepujado, contra o qual aquela idéia inicialmente se insurgiu. Foram justamente o discutível caráter vago e sem conteúdo de seu conceito de vida e a

forma dialética de seu pensamento (forma devida a Hegel) que permitiram a Simmel uma visão do fenômeno do trágico, o que fica claro já no texto citado inicialmente, disposto quase acidentalmente no ensaio “O conceito e a tragédia da cultura”. Essa visão torna possível não só compreender como trágicos os diversos fenômenos trágicos em sua estrutura comum, como também preservar a sua particularidade. Assim como Goethe e Kierkegaard fizeram antes dele, mas de um modo mais legítimo, Simmel viu o trágico a partir de um ponto de vista que, embora ainda faça parte da representação humana, não se refere a nada além do próprio trágico. Apesar de sua formulação lingüística, a concepção do trágico em Simmel é de fato a única em que se pode basear uma interpretação que pretenda encontrar, nas tragédias, configurações do trágico, e não a imagem refletida de seus próprios filosofemas.

Trágico é o “conflito” que reina nos valores positivos e nos seus próprios portadores. ... No sentido mais marcante, há trágico ... quando uma mesma força permite a uma coisa a realização de um valor altamente positivo (de si mesma ou de uma outra coisa), e no decorrer do processo de tal realização torna-se a causa do aniquilamento dessa mesma coisa como portadora de valor.¹

A interpretação de Scheler do trágico no ensaio “Sobre o fenômeno do trágico” (1915), embora deixe transparecer a influência da análise de Simmel, já se encontrava no contexto do livro, publicado em 1913, *O formalismo na ética e a ética de valor material (com referência especial à ética de Immanuel Kant)*. O principal objetivo desse livro é superar fenomenologicamente o sistema kantiano no campo da ética. Em seu ponto de partida, ele ainda remete à filosofia da vida; no entanto censura Kant por ter pretendido que a vida “não constitui de modo algum um fenômeno fundamental”.² Justamente porque a “vida”, enquanto uno indivisível, constitui um fenômeno fundamental, a fenomenologia considera que sua tarefa é a de demolir as barreiras entre sujeito e objeto. Assim, Scheler também quer superar a diferença que a filosofia crítica estabeleceu entre o mundo *a priori* do formal e o mundo da matéria. Para fundamentar uma ética que é ao mesmo tempo material e *a priori*, Scheler esboça como sua base uma fenomenologia das qualidades de valor, que segundo ele, manifestam “um âmbito próprio de objetos”.³ O ponto mais importante dessa fenomenologia é a aceitação de valores positivos e negativos, assim como de valores superiores e inferiores,

ção de uma ética fenomenológica. Scheler também demonstra perfeitamente que reconheceu a estrutura do trágico ao formular uma idéia em que, abandonando a terminologia da ética do valor, oferece um modelo mitológico de todos os carminhos trágicos, ao considerar o voo de Ícaro trágico, pois quanto mais ele se aproxima do sol, mais se derrete a cera que fixa suas asas.⁵

cuja existência deve se localizar “na essência dos valores”. Com isso também ganha forma o fundamento para a interpretação do trágico em Scheler. Nos sistemas do idealismo, o trágico aparece como o processo dialético do auto-aniquilamento, ou da autoconfirmação por meio do auto-aniquilamento — processo experimentado pelo valor superior de cada sistema: a liberdade de Schelling, a idéia divina de Solger, a vontade de Schopenhauer ou o princípio do dionisíaco de Nietzsche. Como a fenomenologia de Scheler, por sua vez, não admite mais um valor superior, apenas diferencia os valores positivos e negativos, superiores e inferiores, o trágico se mostra como conflito entre valores positivos e negativos e, no caso ideal, entre valores de grau igualmente elevado.⁴ Em um esquema que corresponde à estrutura triádica de Vischer, na qual o opositor da moralidade subjetiva aparece primeiro como *factum*, em seguida como justa e, finalmente, como totalidade das verdades morais, fundando a forma mais pura da tragicidade [*Tragik*], Scheler também estabelece uma graduação dos fenômenos trágicos, que só é concluída ao ultrapassar a identidade elevada dos valores em conflito. Essa conclusão ocorre “quando uma mesma força permite a uma coisa a realização de um valor altamente positivo”, e justamente por meio de tal processo “torna-se a causa do aniquilamento dessa mesma coisa como portadora de valor”. Ao estabelecer um mundo autônomo dos valores e da diferenciação fenomenológica desses valores, Scheler chega a uma estrutura dialética do trágico como a que aparece em Schelling e Hegel e que, em Simmel, é despida de sua última roupagem conceitual. O fato de a concepção do trágico em Scheler se enraizar na ética material do valor não prejudica a sua validade, uma vez que todo o trágico sem dúvida — como Scheler defende inicialmente — move-se “na esfera de valores e relações de valores”.⁵ Por outro lado, essa ética dos valores não alcança nenhum conhecimento novo acerca do trágico, expressando apenas algo já implícito em todas as definições anteriores, e que é rematizado em outro contexto, a saber, na fundamenta-

1

Proibido, secreto, irrealizável é o amor de Fedra por Hipólito. O que sua paixão lhe ordena, a própria Fedra proíbe por fidelidade a Teseu. Em vez de uni-la a seu amado, o amor a divide por dentro. Se ela pudesse renegar seu amor ou sua fidelidade, o dilema estaria superado, o trágico estaria eliminado por meio do compromisso. Mas como não é capaz de abrir mão nem do amor, nem da fidelidade — na medida em que, nos dois casos, essa capacidade se encontra nela e no entanto não está em seu poder —, ela é uma heroína trágica. E no entanto essa tragicidade se mostra, em Racine, apenas como o lado exterior de um dilema mais profundo, que se dá não entre o amor e a obrigação, mas simplesmente no interior do próprio amor.¹ Pois Fedra ama Hipólito não só a despeito de ele ser o filho de seu marido; ama-o também porque ele é filho dele. O que se coloca como obstáculo a seu amor é também a motivação desse amor. Fedra ama, em Hipólito, o Teseu que um dia chegou a Creta e que nunca mais existiu desde que pediu sua mão em casamento: “Sim, Príncipe, suspiro, ardo por Teseu./ Amo-o não qual o viram os infernos,/ Adorador fugaz de mil objetos díspares,/ Pronto a desonrar o leito do Deus dos mortos;/ Mas fiel, orgulhoso e até algo feroz,/ Encantador, jovem, arrastando todos os corações atrás de si./ Tal qual nossos Deuses são descritos, ou tal como o vejo.”² A astúcia que, na declaração de amor por um outro, permite confirmar a aparência de fidelidade conjugal só é possível porque, no coração de Fedra, fidelidade e infidelidade se entrelaçam. O amor pelo Teseu do passado é dirigi-

do para o filho dele — o incesto, até onde a palavra ainda faz sentido aqui, também é, no caso de Fedra, o sinal de uma ligação irresistível com uma imagem que a realidade não é mais capaz de satisfazer. Mas não é só que o amor pela imagem pura de Teseu desperde em Fedra o amor por Hipólito; ele ao mesmo tempo impossibilita esse amor de se realizar. Pois, se Hipólito correspondesse a Fedra, ele perderia justamente o que Fedra ama nele. Seu amor fracassa de maneira trágica, mas a princípio isso não se dá em função de seu opo-nente, o dever, mas em função de si mesmo, pelo fato de dizer respeito ao que é inocente-puro. Apenas no pecado Fedra poderia possuir esse amor, e apenas no pecado ela poderia destruí-lo. Além de não haver caminho para a realização de seu amor, também não há caminho pelo qual ela possa escapar desse amor. Todos os caminhos percorridos por ela a levam de volta a Hipólito e aprofundam seu amor, mas sem a aproximar de sua realização. As preces e sacrifícios que ela faz a Vênus, a fim de que a deusa a livre de seu amor, acabam por se converter, contra a sua vontade, em dádivas ao amado, no qual ela reconhece seu deus: “Em vão sobre os altares minha mão queimava o incenso:/ Quando minha boca invocava o nome da Deusa,/ Eu adorava Hipólito; e vendo-o incestantemente,/ Mesmo ao pé dos altares em que eu oferecia sacrifícios,/ Eu oferecia tudo a esse Deus que não ousou nomear.”³ Até a máscara de ódio só serve para aumentar a distância exterior, sem diminuir a proximidade íntima do amor, chegando mesmo a acentuá-la: “Quis te parecer odiosa, desunana;/ Para melhor te resistir, procurei teu ódio./ Que vantagens obteve dessas vãs tentativas?/ Tu me odiavas mais, eu não te amava menos./ Tuas desgraças te conferiam novos encantos.”⁴ E o laço secreto entre sua fidelidade e sua infidelidade transforma até mesmo a fuga para o marido em um caminho para o amado: irremediavelmente, a fisionomia de Teseu faz Fedra lembrar de Hipólito.⁵ A única meta e o único sentido da vida de Fedra passaram a ser um amor cuja consumação é recusada não só pelo mundo exterior — pelo amado e por

Fedra —, mas pelo próprio amor. Portanto a única saída é simplesmente a morte, e Fedra está decidida a morrer quando a tragédia tem início.

2

Na medida em que Fedra mantém em segredo seu amor, a fuga do pecado tem de aparecer como pecado: contra Deus, contra Teseu, contra seus filhos.⁶ Pressionada por sua ama Oenone, Fedra acaba abrindo mão de guardar seu segredo. Mas a confissão que faz, justamente para poder se despedir da vida, a impede de volta para a vida e a arrasta numa série de episódios que só lhe permitirão morrer depois que Hipólito tiver morrido por culpa dela. Pois, logo após confessar seu amor, ela recebe a notícia da morte de seu esposo. Em vez de deixá-la morrer, Oenone a convence de que a viúva de Teseu não deve deixar desamparados seus filhos, nem precisa morrer pelo amor que sente. A unidade trágica de fidelidade e infidelidade, que até então ocultava sua paixão, agora se opõe à política pragmática de Oenone: a fim de assegurar o trono de Atenas para seus filhos, e não para Árcia, Fedra é obrigada a fazer uma aliança com Hipólito. Assim, depois de meses de exílio, ele aparece novamente, sem saber de nada, diante de Fedra. E todas as palavras dela se dirigem não aos filhos, mas apenas ao seu amado: a princípio disfarçadas como declaração de seu amor por Teseu, cuja imagem ideal se encontra diante dela; depois — quando o medo de ser compreendida dá lugar ao terror de não o ser — em confissão aberta. No entanto, como Fedra abomina sua paixão, a confissão do amor acaba culminando no desejo de que o amado a mate. Quando Hipólito se recusa a isso, ela é tomada de desespero e desembainha a espada de seu amado, para ao menos morrer por sua arma, mas Oenone a contém. O que acentua ainda mais a tragicidade dessa cena é a notícia de que a suposta necessidade desse encontro não passava de um engano: Atenas

escolhera o filho de Fedra como sucessor do trono. É em vão que Oenone adverte a rainha acerca de suas obrigações, já que mais do que nunca Hipólito é seu único pensamento. Pois sua confissão não só fortaleceu sua convicção de que seu amor é irrealizável, como também o abalou. Uma vez que Hipólito sabe de seu amor, a esperança de sua realização entrou furtivamente no coração de Fedra.⁷ Ela justifica o silêncio de Hipólito alegando que um homem que cresceu nas florestas despreza as mulheres; para conquistá-lo, está pronta a lhe oferecer o trono de Atenas. Em sua cegueira, suplica por ajuda à deusa da qual ela mesma é vítima: que Vênus, por vingança, seja capaz de converter Hipólito ao amor. Mas, por ironia trágica, seu pedido é realizado antes mesmo de ser formulado. Pois Hipólito ama Árcia, e o supostamente ambicioso príncipe renunciou ao trono de Atenas em favor de sua amada. No único ponto de seu destino trágico em que Fedra se mantém aberta para a esperança, ela é surpreendida, antes mesmo de saber do amor de Hipólito, pelo contragolpe que lhe rouba toda esperança. Oenone, enviada para conquistar Hipólito, retorna com a notícia da chegada de Teseu. Sem saber, Fedra — como a esposa em *O doente imaginário* — foi posta à prova pelo destino. Mas a cruel brincadeira de Argan aparece aqui convertida em algo trágico, porque a viúva de Teseu chama Hipólito para si não para admitir o seu amor, mas para assegurar o trono ao filho dela e de Teseu. Portanto, mais uma vez, é sua fidelidade que a põe no caminho da infidelidade. E, de novo, ela é a esposa de Teseu que quer morrer por causa de seu amor por Hipólito, mas agora, como revelou seu segredo, só pode morrer ultrajada. E novamente Oenone convence a rainha de que, por seus filhos, ela não tem o direito de morrer, pois o pecado da mãe lançaria uma sombra sobre a vida deles. Assim, mais uma vez, o significado que a morte tem para Fedra e o motivo que a impede de morrer coincidem tragicamente na desgraça. Ela se vê paralisada diante da intriga de Oenone, que, assim como Iago, escolhe como prova da culpa de Hipólito justamente o objeto que é a

prova de sua inocência: a espada que ele deixa nas mãos de Fedra, porque ele — como Fedra sente — não quis se macular com a arma tocada por ela.

Mal Oenone realiza seu plano, Fedra corre atrás dela para salvar Hipólito. Mas essa tentativa precipita de modo trágico a confissão que ele faz, pois vê nela sua salvação: a confissão de seu amor proibido por Arícia. Engolfado na dúvida, sucumbindo à sua dialética, o momento de salvação fracassa, como que duplicado em si mesmo. Assim como Oreló, Tesu também procura no fundo a prova não da inocência, mas da culpa. E, assim como Oreló, ele confia mais na coisa do que na pessoa: a prova apresentada pela pessoa tragicamente a condena, pois ela é tão verossímil que parece enganosa. Por isso Tesu se recusa a acreditar na confissão de seu filho e pede à sua divindade protetora para vingá-lo. Fedra, por sua vez, está convencida da verdade do que lhe é relatado como sendo a mentira de Hipólito, e está convencida precisamente pelo mesmo motivo que faz Tesu não acreditar nisso. Pois também para ela o que é temido, na dialética da dúvida, aparece com maior evidência do que o que é ansiado. Como não tem força para duvidar do que teme, apesar da certeza de Tesu,⁸ ela dá mostras, pela primeira vez, de toda a dimensão do seu sofrimento. No amor de Hipólito e Arícia Fedra vê confirmar-se tudo o que lhe é recusado. Pois não só o amor de Arícia é correspondido, como é correspondido sem culpa.⁹ Assim, em seu tormento, Fedra omite a palavra que iria salvar Hipólito, e a confissão feita por ele, que deveria tê-lo absolvido, volta-se uma segunda vez contra ele mesmo. Só então Fedra conquista a liberdade em relação à sua ama e se mata, a fim de restituir ao mundo a pureza que ela amava e por isso teve de destruir. Sua última palavra é “*pureté*”.

SCHILLER Demétrio

Ao contrário de Warbeck^{*} (personagem que se fazia passar pelo duque de York), seu precursor nos últimos projetos dramáticos de Schiller, originalmente Demétrio não é um impostor. Quando Schiller decidiu seguir as indicações do historiador Levesque e fazer com que Demétrio acreditasse em seu direito ao trono russo, alcançou algo que não tinha conseguido no caso de Warbeck: a unidade do ser subjetivo e da aparência objetiva que torna possível o tratamento trágico do antagonismo ser-aparência. Com isso, Schiller aprofunda o caminho da vida de Demétrio como um caminho da consciência. O primeiro dos caminhos, o da jornada da vida de Demétrio, tem como ponto de partida Sambor, onde ele vive como refugiado russo na casa de Woivoden, e o conduz a princípio ao parlamento de Krakauer, depois a Moscou, como líder de uma unidade do exército polonês. Ao longo do segundo caminho, o da consciência, Demétrio é elevado do estado de “ignorância inofensivamente feliz”¹ para as alturas imaginárias de uma consciência falsa, que toma a aparência por ser, para depois desabar no abismo da consciência verdadeira. De fato, essa consciência verdadeira destrói a falsa, e no entanto não consegue mais abrir mão da aparência que foi tomada por essência; portanto, acaba se devorando à falsidade. As duas reviravoltas ocorridas na consciência de Demétrio — quando é reconhecido como o filho do czar e quando se dá conta de que não é esse filho — constituem os focos centrais de seu destino trágico.

* Warbeck: personagem da peça homônima de Schiller, inacabada como *Demétrio*. (N.T.)