

O trágico antigo e o moderno

Ensaaios sobre filosofia e literatura



GILMÁRIO GUERREIRO DA COSTA


ANNABLUME
CLÁSSICA

I
IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS
U

(Página deixada propositadamente em branco)

O trágico antigo e
o moderno:

Ensaaios sobre filosofia e
literatura

Coleção



As origens do pensamento ocidental

Direção

Gabriele Cornelli

Conselho Editorial:

André Leonardo Chevitarese

Delfim Leão

Fernando Santoro

A coleção Archai é espelho do trabalho do grupo Archai: as origens do pensamento ocidental, agora promovido a Cátedra UNESCO Archai. Há mais de dez anos, desde 2001, o grupo Archai – desde 2011 Cátedra UNESCO Archai – promove investigações, organiza seminários e publicações (entre eles a revista Archai) com o intuito de estabelecer uma metodologia de trabalho e de constituir um espaço interdisciplinar de reflexão filosófica sobre as origens do pensamento ocidental. A presente coleção – parte do selo editorial Annablume Clássica – quer contribuir para a divulgação no Brasil de produções editoriais que busquem compreender, a partir de uma perspectiva cultural mais ampla, nossas origens. Nesse sentido, visando uma apreensão rigorosa do processo de formação da filosofia, e, de modo mais amplo, do pensamento ocidental, as obras que aqui são apresentadas procuram confrontar uma tradição excessivamente presentista de contar a história do processo de formação da cultura ocidental. Notadamente daquela que pensa a filosofia como um saber “estanque”, independente das condições de possibilidade históricas que permitiram a aparição desse tipo de discurso. Enraizando o “nascimento da filosofia” na cultura antiga, contrapondo-se às lições de uma historiografia filosófica racionalista que, anacronicamente, projeta sobre o contexto grego valores e procedimentos de uma razão instrumental estranha às múltiplas formas do logos antigo, a coleção Archai pretende contribuir para o lançamento de um olhar novo sobre os primórdios do pensamento ocidental, em busca de novos caminhos hermenêuticos de nossas identidades intelectuais, éticas, artísticas e culturais.

Conheça os títulos desta coleção no final do livro.



Organizada
pela Fundação de Amparo à
Pesquisa e Educação
do Distrito Federal

Cátedra UNESCO Archai sobre as origens do pensamento ocidental - UNIN
Estabelecida em 2011

Programa LEAF/UNIC/Colômbia UNESCO

O trágico antigo e
o moderno:
Ensaaios sobre filosofia e
literatura



GILMÁRIO GUERREIRO DA COSTA



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação – CIP

O48 Costa, Gilmário Guerreiro da.
O Trágico Antigo e o Moderno: Ensaios sobre Filosofia e Literatura. / Gilmário
Guerreiro da Costa. – São Paulo: Annablume Clássica, 2014. (Coleção Archai:
as origens do pensamento ocidental).

14x21 cm, 418 p.

ISBN 978-989-26-0918-8 (IUC)

978-85-391-0534-2 (Annablume)

ISBN Digital 978-989-26-0919-5 (IUC)

DOI <http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0919-5>

Depósito Legal/14

1. Filosofia. 2. Literatura. 3. Estudos Clássicos. 4. Antiguidade. 5. Modernidade.
6. Tragédia. I. Título. II. Série. III. Selo Annablume Clássica.

CDU 101

CDD 100

Catalogação elaborada por Jonatas Rafael Alvares

O TRÁGICO ANTIGO E O MODERNO:
ENSAIOS SOBRE FILOSOFIA E LITERATURA

ANNABLUME EDITORA
IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Projeto, Produção e Capa
Coletivo Gráfico Annablume
Jonatas Rafael Alvares
Rodolfo Pais Nunes Lopes

Revisão técnica e científica
Rodolfo Lopes

Impressão e acabamento
Simões e Linhares

ANNABLUME CLÁSSICA

Conselho editorial
Gabriele Cornelli
Luiz Armando Bagolin
Mário Henrique D'Agostino
Mónica Lucas

Editor executivo
José Roberto Barreto Lins

A presente obra contou com o apoio da Cátedra UNESCO Archai:
as origens do pensamento ocidental - Universidade de Brasília

1ª edição: Dezembro de 2014

© Gilmário Guerreiro da Costa

ANNABLUME editora . comunicação
www.annablume.com.br
Imprensa da Universidade de Coimbra
http://www.uc.pt/imprensa_uc

APRESENTAÇÃO

A marca da experimentação revela, nestas páginas, a figura de seu Autor: Gilmário Guerreiro da Costa. Com a coragem e a serenidade de quem muito leu e muito mais viu, Gilmário entrou um dia na ponta dos pés pela porta da sala da Cátedra UNESCO Archai e abraçou imediatamente a intuição fundamental dela, seu estilo de trabalho, os valores acadêmicos que inspiram há quase 15 anos o Archai. Imediatamente, como pesquisador colaborador, se colocou ao serviço dos mais novos pesquisadores; carregou junto com o grupo muitos desafios, editoriais e organizativos; e finalmente decidiu que era a hora de dar um salto, por assim dizer, na generosa contribuição que vinha mantendo com a Cátedra, entregando à Coleção um manuscrito que reunia o percurso das pesquisas que Gilmário vinha compartilhando conosco ao longo destes anos.

Recordo um dos primeiros seminários que ele ministrou para a equipe da Cátedra. O que mais impressionou a todos foi a beleza do tecido de suas palavras. Gilmário, como o leitor poderá em breve perceber por si mesmo, se distingue por um uso da língua portuguesa jamais óbvio ou burocrático, sempre profundamente refletido em todas suas nuances. Costumo brincar com ele, confessando que, em cada seminário ou novo texto, acabo por apreender (eu, filho adotivo da língua portuguesa) mais dois ou três novos vocábulos e usos.

À elegância de seus argumentos, Gilmário alia uma abordagem analítica das questões impecável e precisa. De fato, o mencionado caráter experimental dele não está somente na consciência da necessidade de uma aproximação plural ao tema do trágico, que engloba diversas metodologias e épocas históricas nas quais o fenômeno se revelou ao longo da história da filosofia e da literatura. Os ensaios aqui reunidos, como específica o Sumário, não podem ser senão *jam sessions*, para citar uma das paixões de Gilmário, aquela para a música jazz. Para as quais Gilmário convida para tocarem juntos, na pluralidade de seus estilos, Sófocles e Walter Benjamin, Platão e Guimarães Rosa; todos juntos pelo desejo de compreender a essência mais própria da experiência da tragédia, que reside na precariedade da existência humana em sua irreduzível falta de nitidez. O ser humano, e não só o moderno (como parecem testemunhar as tragédias gregas) parece padecer, de fato, de uma inquietude radical. É o que sugere

Guimarães Rosa, mestre de imagens e ideias, numa metáfora filosoficamente audaciosa:

“Ô senhor... mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Isso que me alegra, montão. (...) A pois: um dia, num curtume, a faquinha minha que eu tinha caiu dentro de um tanque, só caldo de casca de curtir, barbatimão, angico, lá sei. – ‘Amanhã eu tiro...’ - falei, comigo. Porque era noite, luz nenhuma eu não disputava. Ah, então, saiba: no outro dia, cedo, a faca, o ferro dela, estava sido roído, quase por metade, por aquela aguinha escura, toda quieta. Deixei, para mais ver. Estala, espoleta! Sabe que foi? Pois, nessa mesma tarde aí: da faquinha só se achava o cabo... O cabo, por não ser de frio metal, mas de chifre de galheiro. Aí está: Deus... Bem, o senhor ouviu, o que ouviu sabe, o que sabe me entende.” (G. Rosa. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro, José Olympio Ed., 1976, XI ed., p. 21).

O *curtume* da crise trágica da modernidade parece não deixar intactas nem as estruturas mais ferrenhas. É este sentimento de desgaste, de perene *inacabado*, da trágica falta de chão que define tanta literatura e filosofia contemporâneas. Já o grande Ludwig Wittgenstein se

perguntava: “será que é sempre vantajoso trocar um retrato pouco claro por outro bem nítido? Não será o retrato pouco nítido exatamente aquilo de que precisamos?” (*Investigações filosóficas*, 71). As páginas a seguir responderão, creio, brilhantemente ao mestre analítico por excelência.

Nas páginas deste livro há muita história da filosofia, especialmente Platão e Aristóteles, e muita história da literatura trágica. O leitor ávido irá apreciar as finas interpretações do Autor e as belas sínteses. Mas há também muita teoria estética e da literatura contemporâneas, experimentadas com coragem e lucidez em propostas comparativas originalíssimas, como é o caso do extraordinário capítulo final dedicado a Platão em Guimarães Rosa.

A *Coleção Archai* entrega, desta forma, aos seus leitores uma obra que, é ao mesmo tempo, espelho da filosofia de trabalho da Cátedra e desafio para trilhar novos caminhos metodológicos, entre a filosofia e a literatura, *logos* e *mythos*, sentido e mistério, história e presente.

Gabriele Cornelli

Brasília, novembro de 2014

AGRADECIMENTOS

A escrita deste volume beneficiou-se da amizade e apoio de muitas pessoas e instituições. A sugestão para fazê-lo veio do Prof. Gabriele Cornelli (Universidade de Brasília), após ouvir-me em uma das seções dos seminários internos da Cátedra UNESCO Archai. Sendo responsável pela minha supervisão de pós-doutorado, julgou que o material que apresentei, ainda bastante incipiente, seria passível de desdobrar-se em livro. Com o seu entusiasmo característico, desfez as minhas resistências e hesitações. Também tive a oportunidade de usufruir de esclarecimentos e sugestões bibliográficas da Profa. Maria do Céu Fialho, minha supervisora de pós-doutorado na Universidade de Coimbra. Reconheço ainda o meu débito ao departamento de Filosofia da Universidade Católica de Brasília, em especial ao seu diretor, Prof. Paulo Afonso Quermes, e ao seu assessor, Prof. Luiz Cláudio Batista. Auxiliaram-me com a sua competência, sabedoria e

generosidade habituais na boa administração do meu tempo, dividido entre as demandas de ensino, pesquisa e gestão.

Minha primeira experiência de estudo mais sistemático das relações entre tragédia e filosofia fez-se durante o mestrado que realizei no departamento de Teoria Literária, da Universidade de Brasília. Lá usufruí de conversas sempre fecundas com o Prof. Henryk Siewierski e da orientação habitualmente brilhante do Prof. Flávio Kothe. Foi também nesta época que pude travar conhecimento com o saudoso Prof. Gerd Bornheim, que me sugeriu muitos caminhos de investigação, todos eles fecundos. Obviamente os equívocos e limitações que porventura se manifestarem neste livro são da minha inteira responsabilidade.

Este trabalho recebeu o apoio de uma bolsa de pós-doutorado da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Integra o projeto “Cosmópolis: mobilidades culturais às origens do pensamento antigo”, vinculado ao programa de cooperação Capes-FCT, que envolve a Universidade de Brasília e a Universidade de Coimbra.

Meus amigos dificilmente desconfiam dos efeitos da sua escuta atenta e da generosa partilha hölderliniana do pão e do vinho. A vocês, agradeço profundamente o suporte oferecido com alma e arte: meus pais José e Maria; minha irmã Patrícia; Francisco Jesumar, o irmão que não tive, porque não seria mesmo necessário; Alessandro Braga, Luciano Coutinho e Tiago Nascimento, que tive a sorte, εὐτυχία, de

conhecer. Especialmente, minha esposa Lígia, a quem este livro é dedicado.

(Página deixada propositadamente em branco)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	i
AGRADECIMENTOS	5
INTRODUÇÃO	11
I. TRAGÉDIA, FINITUDE E OS IMPASSES DA FILOSOFIA DO TRÁGICO	19
II. A TRAGICIDADE DA LEITURA	47
III. A PARTILHA DA DOR E DO SILÊNCIO: ESTRATÉGIAS META-TEATRAIS NO <i>PROMETEU AGRILHOADO</i> , DE ÉSQUILO	89
IV. A SOLIDÃO E OS LIMITES DA PALAVRA NO <i>FILOCTETES</i> , DE SÓFOCLES	131
V. A UTOPIA CLÁSSICA ENTRE O RISO E O TRÁGICO: ENSAIO COMPARATIVO ENTRE <i>AS AVES</i> E <i>AS TROIANAS</i>	157
VI. A ESCRITA FILOSÓFICA E O DRAMA DO CONHECIMENTO EM PLATÃO	187
VII. A RESISTÊNCIA À CATARSE DA INDIFERENÇA: ENCAMINHAMENTOS A PARTIR DA <i>POÉTICA</i> DE ARISTÓTELES	225

VIII. LEITURA E(M) RUÍNAS DA MODERNIDADE: ALEGORIA, PERDA E FETICHISMO EM WALTER BENJAMIN	291
IX. MARGENS DA HISTÓRIA E DA FICÇÃO: FRAGMENTAÇÃO E IDEOLOGIA EM WALTER BENJAMIN E GUIMARÃES ROSA	335
X. EROS PLATÔNICO E TRÁGICO NO <i>GRANDE SERTÃO:</i> <i>VEREDAS</i>	365
BIBLIOGRAFIA	391

INTRODUÇÃO

Experimentaram-se ao longo da história diferentes possibilidades de diálogo interdisciplinar nos estudos sobre a tragédia grega, com sucesso variado, mas com um estímulo e interesse que raramente se arrefeceram. Neste livro optamos por fazê-lo mediante a articulação entre filosofia e literatura – ou mais especificamente, estética e teoria da literatura. Moveram-nos alguns pressupostos teóricos e metodológicos. Por um lado, sustentamos em momentos diversos a hipótese de que o trágico, mais do que uma prerrogativa da tragédia como gênero literário, é uma categoria estética. Disso decorre a possibilidade de se encontrarem elementos trágicos em expressões literárias e artísticas diversas. Intentamos investigar a sua legitimidade e alcance na escrita fragmentária – especialmente Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin e Guimarães Rosa. Por outro lado, julgamos necessário cuidar de análise cerrada de

algumas peças do teatro trágico grego, para melhor aquilatar o alcance efetivo da reflexão teórica. Fez-se o esforço de inter-relacionar a configuração imanente (estrutural e estilística) e a transcendente (histórica e filosófica), com que se oferece movimento mais consentâneo com a multiplicidade de planos afins ao problema do trágico.

Os ensaios enfeixados neste livro ocupam-se de quatro questões diferentes, embora intimamente associadas pelo interesse em oferecer instâncias hermenêuticas úteis à investigação da tragédia e do trágico. A primeira lida com reflexões mais teóricas e metodológicas (capítulos I e II); a segunda, com a análise de três peças do teatro trágico grego (capítulos III a V); a terceira, com a relevância da reflexão filosófica acerca da tragédia conforme apresentada por Platão e Aristóteles (capítulos VI e VII); a quarta, por fim, com formas do que se poderia chamar de trágico moderno, com o foco recaindo nas particularidades do problema no romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa (capítulos VIII a X).

No primeiro conjunto de questões, de caráter teórico e metodológico, buscamos avaliar os avanços apresentados pela filosofia do trágico, bem como os seus limites. Os avanços ligam-se à compreensão profunda de temas essenciais à tragédia, mormente a perda, o sofrimento e a precariedade do existir humano, em mais de um momento infensos à decifração conceitual, a qualquer sorte de interpretação que se pretenda mover-se sem restos. Entretanto, pareceu inevitável à natureza do seu exercício intelectual que

esses filósofos inscrevessem a sua reflexão em alguma urdidura de conceitos e definições. Instaura-se um conflito de caráter ele mesmo trágico no âmago da filosofia do trágico, o qual Nietzsche, por exemplo, levará a consequências radicais com a proposta de uma *escrita trágica da filosofia*. Tais questões insinuam-se no modo como lemos habitualmente uma obra trágica. É o que chamamos de tragicidade da leitura, cujo cerne liga-se, em um plano, à perspectivação dos conceitos, em outro, ao exame do sentido da leitura, capaz de acolher em sua temporalidade os paradoxos e hesitações do próprio trágico. Especialmente após as experimentações das vanguardas artísticas no século XX, vem a sobressair o plano de um conflito entre as determinações do texto e a liberdade do leitor.

O segundo grupo de ensaios detém-se em análises de algumas peças, em que o trato de pormenores dos textos fez-se em diálogo com problemas filosóficos mais abrangentes que permitem entrever. Lida, em três capítulos, com obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, as quais têm em comum a problematização do estatuto da cidade, posto que o teor e orientação em cada uma delas manifestem características próprias. Inicia-se com o *Prometeu agrilhoado*, de Ésquilo, no capítulo III¹. Descerram-se neste texto duas cenas concêntricas em sua tessitura, a dos padecimentos e solidão de Prometeu e a da reação das outras personagens aos infortúnios do herói, amiúde

1. Sobre a controvérsia em torno à autoria da obra, conferir o capítulo III, seção I.

acompanhada de vocabulário visual rico e variegado. O texto seguinte lida com o problema dos limites da palavra e da solidão no *Filoctetes*, de Sófocles. O herói homônimo da peça havia sido abandonado em uma ilha devido ao incômodo suscitado por sua ferida – que forçava o enfermo a exprimir em gritos o sofrimento de que padecia, além do odor desagradável que ela exalava. Anos depois, movidos pelo interesse, os gregos resolvem retornar à ilha – necessitavam tomar para si o arco mágico que Filoctetes detinha. A ação dramática estrutura-se em torno às artimanhas de duas personagens para se apropriarem da arma, até que uma delas, Neoptólemo, associa-se, movido por um sentimento de justiça, ao protagonista. Seja o tema da solidão imposta pela indiferença dos homens, seja a possibilidade efetiva de a palavra conceder a expressão adequada aos sofrimentos que decorrem desse abandono, são recorrentes na peça. Por fim, apresenta-se, no capítulo V, uma proposta de investigação de *As troianas*, de Eurípides, e *As aves*, de Aristófanes. Aqui o acento recai nos elementos utópicos tecidos pelas peças, seja em modalidade cômica, seja trágica. No caso específico de Eurípides, sobressai o interesse em exhibir ângulos desfavoráveis da vitória dos gregos sobre os troianos, na qual, em vez da celebração épica, predomina o tom elegíaco dos vencidos sobre o fundo ruidoso dos conquistadores.

O terceiro grupo ocupa-se de aspectos da análise que Platão e Aristóteles desenvolveram acerca da tragédia. No caso do primeiro, pontuaram-se traços ambíguos e irônicos do seu conhecido juízo depreciativo acerca

do gênero trágico, que pretendia justificar seja por seus efeitos sobre os sentimentos do público, seja pela imitação inferior que apresenta dos objetos da realidade. Entretanto, buscamos examinar marcas da própria escrita platônica que não parecem quadrar-se tão completamente com a apreciação filosófica crítica que ofereceu ao tema. Concentramo-nos especialmente nos caracteres artísticos dessa escrita e na forma e materialidade do diálogo platônico como gênero literário, com vistas a verificar se tais elementos permitem, se não uma revisão do seu diagnóstico crítico da tragédia, ao menos a abertura de tensões implícitas no projeto desse filósofo. Em grande medida, ao ensaio subjaz a suspeita de Platão oferecer um análise sensível às peculiaridades da tragédia, a contrapelo das suas intenções mais explícitas, denunciando alguém capaz de uma leitura por dentro da tessitura das peças trágicas. O ensaio acerca de Aristóteles tem foco e motivação diferentes. Move-o o objetivo de aquilatar a atualidade da *Poética* em pesquisas acerca da tragédia, em particular, e dos estudos literários, em geral. Espaço privilegiado se concedeu ao reexame da noção de catarse, apesar do caráter controverso do termo e das polêmicas ainda insolúveis a seu respeito. A razão de fazê-lo deve-se a dois motivos: parte considerável da recepção dessa obra dedicou-se justamente a interpretar o sentido da catarse no célebre passo da *Po.* 1449b 20-25, suscitando notável rede de influência que não pode escapar a quem se interessa pelas respostas que a estética aristotélica ainda teria a oferecer em nossa

época; além disso, a vigência do trágico como categoria estética na literatura moderna demanda reflexão acerca das suas possibilidades de enfrentamento de problemas afins a semelhante contexto, dos quais despontam a natureza complexa da identificação do público com os sofrimentos encenados e a prevalência da indiferença. Por esse motivo, julgamos premente o desenvolvimento inicial do conceito de catarse da indiferença, operador passível de oferecer auxílio na compreensão do trágico moderno, e que apresentamos na última seção do capítulo.

O quarto e último grupo de ensaios considera algumas modalidades de escrita trágica na modernidade. Abre com um ensaio que pretende expor tendências distintivas da nossa época, a partir do conceito de alegoria, em Walter Benjamin. Aqui o acento recai na busca por elaborar modelos críticos e inteligíveis por meio dos quais se apresente o horizonte em que se inserem os textos com vocação acentuadamente trágica em nossa época. Sublinham-se nesse itinerário o conceito marxista de fetichismo da mercadoria em vinculação com o problema da perda e do fragmento, todos eles passíveis de abrir caminhos para uma *outra leitura* da modernidade com pretensões emancipadoras. Os dois capítulos seguintes analisam a persistência do trágico no romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, atentos a ângulos diversos da obra. O capítulo IX propõe um exercício comparativo entre as *Teses sobre a filosofia da história*, de Walter Benjamin, e o romance rosiano. Evidencia o compromisso crítico dos dois escritores com a articulação do conteúdo das

suas reflexões e a estruturação fragmentária dos textos. Tal lhes permitiu contribuir, cada um a seu modo, ao desvendamento dos móveis ideológicos da linguagem e da política, mas também ao delineamento de espaços por onde ainda se insinuariam possibilidades utópicas. O itinerário revelou a condição trágica dessa experiência em diversos momentos. O último capítulo focaliza os motivos platônicos presentes no *Grande sertão: veredas*, em especial o tema do amor. Revisita, primeiramente, alguns significados do “amor platônico” e, em seguida, analisa o teor da sua apropriação no romance. Um dos resultados dessa transformação será a sua mistura com elementos trágicos não de todo explícita na obra platônica.

O estudo das relações entre tragédia e filosofia é amplo o suficiente para aconselhar o investigador a fazer algumas escolhas pontuais, as quais se medem pelo nível de inteligibilidade que oferecem e, sobretudo, pela possibilidade de sugerir novas pesquisas. Este trabalho também teve de enfrentar escolhas próprias, as quais, esperamos, justifiquem-se pela contribuição, ainda que modesta, ao tema de que nos ocupamos. Planejamos dar seguimento à presente investigação em outra obra, que permanecerá fiel à mesma desconfiança contra sistematizações impostas ao problema do trágico. Sentimo-nos nesse âmbito cada vez mais inclinados a conceder razão ao aforismo de Riobaldo: “Vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas”.

Esta obra destina-se não apenas a especialistas e classicistas, mas aos interessados em tragédia e estética em geral. Por essa razão, transliteramos todas as citações em grego. Guiamo-nos pelas normas divulgadas pelos *Classica Digitalia*, da Universidade de Coimbra, que segue um método sóbrio e eficiente e de que se serve parte considerável da comunidade internacional.

I. TRAGÉDIA, FINITUDE E OS IMPAS- SES DA FILOSOFIA DO TRÁGICO²

INTRODUÇÃO

A tragédia encenou, em torno à perda, sofrimento e fragilidade, problemas a que a operação conceitual não poderia conceder uma resposta plenamente abarcadora, sob pena de trair os contornos do objeto a cujo estudo se propõe. Tais limites haveriam de ser a seu modo reconhecidos pela filosofia do trágico, que demonstra disposição para enfrentar as discussões em torno à tragédia e o trágico como instâncias passíveis de fazer avançar a compreensão filosófica no que tange à arte e à existência.

Uma consequência dessa interpelação *da e em meio* à perda, é a suspeita de que o trágico movimentava um enredo que resiste aos dualismos. Não raro os faz

2. Uma primeira versão deste trabalho, mais breve, foi publicada na revista *Classica* vol. 23, n. 1/2, 2010, p. 42-54.

chocar-se, sem a apresentação de uma síntese – salvo provisória. É no cerne dessa dialética entre afirmação e negação, expressa no oximoro *plenitude da perda*, que se nos afigura divisar uma via fecunda de investigação.

De modo um tanto oblíquo, uma questão é recorrente nesse tipo de estudo: o que torna uma tragédia trágica? Quais seriam os seus elementos trágicos? Noutros termos, quais os limites, para semelhante compreensão, da sua inserção no âmbito dos gêneros literários? Essa investigação interessa, entre outras coisas, para sairmos do círculo vicioso: o trágico é o que a tragédia faz; e o que caracteriza a tragédia é a encenação da tragicidade.

Esses planos diversos permitem divisar o caminho para o estudo do conceito de trágico. Julgamos insatisfatória a resposta que pretende circunscrevê-lo ao espaço da tragédia, uma vez que este gênero concede visibilidade a um problema de interesse artístico e existencial, mas não o esgota. O ponto de partida para o exame desse problema é certamente a tragédia grega, sob pena de o conceito de trágico revelar-se inconsistente e servir a relativizações interpretativas extremadas. Mas limitar-se a isso significa não fruir de um veio filosófico rico.

O interesse filosófico pela questão do trágico é estético e existencial. Estético, porque desborda os limites dos gêneros literários e suscita ângulos importantes para o estudo das diversas expressões artísticas. Seu interesse existencial, por seu turno, explicita-se mediante o plano múltiplo de paradoxos e contradições em que imerge o homem, cuja ação e

consciência deparam com a finitude que lhe é peculiar. Trata-se de indagar pelas consequências de um existir para o qual a reconciliação revela-se ilusória.

A quem se dedica ao estudo do trágico é peculiar um misto de fascínio e dificuldade advindos da busca de uma articulação satisfatória entre apresentação de uma hermenêutica responsável, e a aceitação da aporia. O tema em questão exige assim a coragem de acolher no corpo do próprio texto a aceitação da dúvida, uma dúvida em segundo nível – aquela que decorre de um percurso aberto por uma dúvida inicial, a qual impulsiona o trabalho de pesquisa, para reencontrar-se, em outra volta do tempo, precisamente com a dúvida. Mas esta é agora alçada ao nível da consciência, e assim oferece a resistência ao dogmatismo, compromisso com a tolerância, mesmo ao risco de deparar nas sombras com toda sorte de intolerância.

A filosofia do trágico significou avanço consistente na compreensão dessas questões. Mas chegou a impasses consideráveis. Essa tematização ainda se mantém em grande medida encerrada nas estruturas epistemológicas cuja presunção explicativa questiona. Seu trato conceitual, embora incontornável, porque afim à atividade filosófica, ainda pretende conceder certa coerência lógica a um objeto que resiste precisamente a esse exercício. Cômicos do problema, alguns filósofos responderam ao desafio da tragédia mediante o esforço por conduzir ao interior da escrita filosófica os contornos da provocação oferecida pelo trágico. Exemplar nessa dupla atividade, conceitual

e experiencial, é a trajetória nietzschiana. A nós se afigura coerente o percurso que vai do *Nascimento da tragédia* a *Assim falava Zaratustra*.

Há que se indagar, num caminho reverso, pelos benefícios que essa via investigativa concede à compreensão da tragédia grega. O retorno aqui sinaliza para a espiral como imagem afim ao percurso dessa atividade artística. Nada mais equivocado do que representar sua compreensão da vida por meio de uma linha reta. É certo que a direção dessa espiral é matéria de controvérsia: inclinada para cima, para baixo, em espiral ela mesma? Tal não mais seria problema de representação, mas de uma espécie de moral da espiral – esperança ou desespero, de qualquer modo um ato de escolha e responsabilidade.

1. EM TORNO À TRAGÉDIA: FINITUDE, PERDA E FRAGILIDADE

Johann Wolfgang von Goethe sugere residir na despedida (*Abschied*) a matriz de todos os eventos trágicos (GOETHE, apud SZONDI, 2004, p. 50). Essa conjetura lança no interior das relações cotidianas possibilidades trágicas. Peter Szondi refuta haver nisto qualquer atenuação do impacto trágico: não há aqui “uma tentativa de amenizar o problema do trágico” (SZONDI, 2004, p. 51). Residiria no conflito entre unidade e separação a contribuição de Goethe, e o interesse de que se reveste.

A dialética sutil da despedida revela a tragicidade da perda: não apenas a vida, mas nós mesmos

aparecemos como uma despedida adiada. O ser configura *eterna despedida*. Guimarães Rosa parece tê-lo assim compreendido quando escreveu: “A morte é corisco que sempre já veio” (ROSA, 1994, p. 140). A contradição se avizinha do indizível: lamentamos o “corisco da morte”, o relampejar que assusta, que nos impõe a despedida, entretanto, já a vivemos muitas outras vezes, pois “sempre já veio”, evento que dá contorno à eternidade da perda, na iminência de tornar-se a perda da eternidade – uma eternidade inscrita na transitoriedade, que outra coisa seria senão sua mesma profanação? Movimenta-se uma irreversível transformação de todas as coisas em seu oposto, da eternidade que se evidencia pela perda, do que vige por ser transitório, e da perda que pela sua ubiqüidade desvela traços do eterno. A identidade torna-se um sonho adiado: na despedida, o trágico revela as faces da perda na escrita.

Semelhante escrita trágica é a forma da despedida eterna que modula o ser, e o registro da impossibilidade de firmá-lo em estruturas estáveis, um exercício de pensar afim à compreensão do ser na dimensão da *ferida ontológica*: “só é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável” (SZONDI, 2004, p. 85). Essa ferida (*Wunde*) que se esvai em cada gesto de despedida receberá nomes e ênfases variadas nas reflexões modernas acerca do trágico.

Philippe Lacoue-Labarthe enfrenta a seu modo tais questões, quando acena para as relações entre o trágico e o luto, a partir de algumas pistas heideggerianas:

Tragédia em alemão, se diz *Trauerspiel* — literalmente: “jogo de luto”.

Outra coisa então, se me permitirem essa associação (aliás nem tão livre assim) além do “trabalho de luto”, o aprendizado sublimante do sofrimento e o trabalho do negativo, essas duas condições, como mostrou Heidegger, da ontológica: *Arbeit* (trabalho e obra) e *álogos*, ou seja *lógos*. (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 208)

Nas relações entre o trágico e o trabalho de luto encena-se a perda, cujo vazio deixado preenchem-no as teias da escrita trágica. Nesses vazios colocam-se mesmo a virtualidade e premência da leitura, como esforço por conceder inteligibilidade e compreensão à ausência, de preenchê-la mediante o gesto atento da memória. Mas este empenho, posto que necessário, desdobra-se em negatividade, decorrente de sua recusa em subsumir-se a uma totalidade sistemática e integradora. O jogo que o autor faz dos anagramas *logos* e *algos* (dor, sofrimento, perturbação) é bastante provocativo, e enfeixa, na ambiência do trágico, a dimensão cognitiva e a existencial, razão e dor, palavra e sofrimento. Seria próprio da sensibilidade trágica não separar tais instâncias, revelada na máxima esquiliana do *pathei mathos* (A. Ag. 177), o aprendizado pelo sofrimento, no qual *logos* e *algos* comparecem associados.

Contribuição fecunda a tais relações foi apresentada por Nicole Loraux, especialmente quando

sustentou haver em toda tragédia a encenação de um luto. O uso que faz do termo “luto” parece ligado a uma ocorrência triste, uma perda que a tragédia, por sua configuração de espetáculo, expressa em plena publicidade (LORAU, 1992, p. 20). Na construção do argumento, Loraux propõe-se inicialmente a examinar os termos que designam “homem” em grego. Focaliza três substantivos gregos: *antropos*, referente à humanidade na perspectiva horizontal das relações sociais; *aner*, que aduz a homem associado ao caráter viril; e *brotos*, o homem como mortal, com frequência descrito, na tragédia, na perspectiva de sua relação com os deuses. A análise recairá sobre o último termo, *brotós*, o qual nos permite divisar, segundo a autora, a encenação do *humano* na tragédia grega. De seu argumento, dois elementos nos interessam mais diretamente aqui.

Em primeiro lugar, a tragédia grega encena *radicalmente* a fragilidade da *condição humana*. O termo *brotós* o revela no exame dos inimigos, quando, mais do que exaltar a virilidade (*aner*) dos vitoriosos no corpo de cidadãos a que pertence (*antropos*), serve diferentemente aos vitoriosos como espelho da sua própria fragilidade como homens (*brotos*): “um universo onde, sobre si mesmo, aprende-se mais com o inimigo do que com o amigo, porque o terrível e a morte são os lugares obrigatórios do humano” (LORAU, 1992, p. 31). Reconhecemos assim a “grande despedida” que somos, ao mesmo tempo em que lhe resistimos: “nenhuma cidade poderia proteger o mortal contra a morte que nele habita. Eu diria de

bom grado que a tragédia é por isso gênero “humano”, no sentido em que procede ao desnudamento radical do homem” (LORAU, 1992, p. 31). Divisam-se aqui virtualidades catárticas³ no modo como se imiscuem contornos políticos desse compadecimento ansioso perante o sofrimento do outro, acolhido ao si mesmo, e desestabilização da identidade confortável desse “si”.

A tragédia também oferta o conhecimento *a partir* do sofrimento (*pathei mathos*), ainda que este se revele por vezes pouco ou nada útil: “É por ter sofrido que se compreende, mas tarde demais, se é verdade que a revelação só ocorre no fundo do desastre” (LORAU, 1992, p. 27). A compreensão do humano pode assim ofertar-se no momento em que pouco restou por fazer com semelhante desvelamento, que o humano só se abre plenamente quando essa plenitude não mais lhe é acessível, supondo-se que alguma vez o tenha sido. Talvez possamos com isso entrever que principia na contradição toda antropologia genuína – ao menos aquela de que se ocupa a tragédia.

Disso resulta que a finitude revela-se componente afim à abertura concedida pelo trágico. A abertura ao tempo e ao ser, desvencilhando-se da remissão a um Sistema no qual se dissolveria o conflito, tece um itinerário cujas margens requestam o devir e a indisponibilidade. Como escreveu Paul de Man: “o que chamamos de tempo é precisamente a incapacidade da verdade de coincidir consigo mesma” (DE MAN, 1996, p. 96-7). Guimarães Rosa, a seu modo, registra:

3. Dedicamos o capítulo VII ao problema da catarse.

“Tempo é a vida da morte: imperfeição” (ROSA, 1994, p. 372). A reflexão acerca do trágico passaria então pela precariedade de toda estabilização, e pelo silêncio diante dos inomináveis da linguagem. Em sendo assim, o luto e a perda descerrariam algo da sua essência, sendo recusada a hipótese de embairmos nossa finitude.

A finitude, no lastro do luto, medra sensibilidade trágica ao assumir a ambiguidade como *morada (Heim) estranha (unheim)*⁴ do homem, tal como em Édipo, cuja dolorosa estranheza reside no caráter familiar da sua condição aparente de estrangeiro. Eventos mutuamente contraditórios tecem os fios da nossa existência, sem que lhe possamos conceder resposta plenamente satisfatória. As propostas de superação dessa ambigüidade findam por evidenciar sua tessitura histórica, esforço provisório de estabilização, em uma dessas voltas da escrita no entrelaçamento entre tragicidade e perda.

4. Os termos em alemão permitem sublinhar a ambiguidade dessa expressão, conforme o encontramos na célebre análise heideggeriana da angústia no §27 de *Ser e tempo*. É uma reflexão que dispõe em plano adequado o conteúdo desse oxímoro trágico da *morada estranha* do homem.

2. ALCANCE E IMPASSES DA FILOSOFIA DO TRÁGICO

Peter Szondi assim inicia o livro *O ensaio sobre o trágico*: “Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling uma filosofia do trágico” (2004, p. 23). Concede ênfase a Aristóteles e F. W. Schelling como momentos basilares na discussão acerca do trágico. O primeiro elaborou uma “poética da tragédia” (*Poetik der Tragödie*), buscando estudar os princípios e funcionamento do gênero, por vezes deslizando para o nível prescritivo, que foi sobremaneira valorizado durante a recepção renascentista da *Poética*, caráter incisivamente criticado a partir do século XVIII, mormente com Schelling. Então se destacou os contornos mais analíticos do escrito aristotélico. Seja como for, o filósofo grego não pretendia oferecer estudo do *fenômeno trágico enquanto tal*, mas concentrar-se no exame da tragédia como gênero cuja imitação serve-se do modo dramático.

Situação diversa esboça-se com Schelling. Ele intenta investigar o fenômeno trágico, focalizando as vicissitudes da liberdade humana no que ela teria de trágica. Não se trata agora de estudo das “partes da tragédia” (Arist. *Po.* 1450a 5), e sim da contradição e do paradoxo como dilemas em que se enredam não raro os caminhos da liberdade. Em suas “Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo”, opta pelo gênero epistolar, criando um destinatário ficcional, com o intento de discutir os limites do dogmatismo e do criticismo. Alguns dos temas a serem examinados

são a possibilidade da intuição intelectual, com a autossuficiência da pura intelecção que a caracteriza, e o Absoluto, definido como incondicionado e sem determinação objetiva. É o símbolo por excelência de operações sem quaisquer vestígios de perda. Em torno a esses problemas são assim escritas as cartas, das quais examinaremos a última, em que é tecida a reflexão acerca do trágico.

A tragicidade fomenta uma luta incansável pela liberdade, ainda que sob o risco de aniquilamento do sujeito. O cerne do argumento de Schelling reside nessa contradição. Contrapõem-se uma potência objetiva e a nobreza do herói, em que este se volta contra a tirania da primeira, no que tem de castradora da liberdade do sujeito, mas nessa luta o herói sucumbe, fazendo, na queda, elevar-se a liberdade advinda da decisão que tomou. É uma passagem clássica nos estudos da filosofia do trágico. Vale a pena citá-la na íntegra:

Muitas vezes se perguntou como a razão grega podia suportar as contradições de sua tragédia. Um mortal, destinado pela fatalidade a ser um criminoso, lutando ele mesmo *contra* a fatalidade, e contudo terrivelmente castigado pelo crime que era obra do destino! O *fundamento* dessa contradição, aquilo que a tornava suportável, estava em um nível mais profundo do que onde o procuraram, estava no conflito da liberdade humana com a potência do mundo objetivo, no qual o mortal, se aquela potência

é uma potência superior (um *fatum*), tinha *necessariamente* de ser derrotado, e, contudo, porque não foi derrotado sem *luta*, tinha de ser punido por sua própria derrota. Que o criminoso, que apenas sucumbiu à potência superior do destino, fosse punido, era um reconhecimento da liberdade humana, uma *honra* que se prestava à liberdade. A tragédia grega honrava a liberdade humana, fazendo que seu herói *lutasse* contra a potência superior do destino: para não passar além dos limites da arte, tinha de fazê-lo *sucumbir*, mas, para reparar também essa humilhação imposta pela arte à liberdade humana, tinha de fazê-lo *expiar* — mesmo pelo crime cometido pelo *destino*. Enquanto ainda é *livre*, ele se mantém ereto contra a potência da fatalidade. Assim que sucumbe, deixa também de ser livre. Depois de sucumbir, lamenta ainda o destino pela perda de sua liberdade. Liberdade e submissão, mesmo a tragédia grega não podia harmonizar. Somente um ser que fosse *despojado* da liberdade podia sucumbir ao destino. — Era *um grande pensamento* suportar voluntariamente mesmo a punição por um crime *inevitável*, para, desse modo, pela própria perda de sua liberdade, provar essa mesma liberdade e sucumbir fazendo ainda declaração de vontade livre. (SCHELLING, 1979, p. 34).

Há íntima semelhança entre essa interrogação acerca das contradições entre liberdade e submissão na tragédia grega e o problema da perda e finitude. Não raro a luta contra a perda é também a causa de os heróis perderem-se. Ao examinar-se o destino de Édipo, verifica-se o quanto nos descerra exemplarmente as contradições na quais se enredam os homens na luta trágica da liberdade. Ele é destinado a dois crimes de inexcedível gravidade: o parricídio e o incesto. Ao resistir ao cumprimento da profecia, segue na via que levará justamente à sua realização. No entanto, o herói não é uma vítima passiva do destino, pois se lhe contrapôs na face ao empenhar-se na conquista da liberdade, que termina, no entanto, com a prevalência do destino, e o declínio do herói, já fadado a esse desfecho, *como se fosse vítima passiva*. A *atividade* de Édipo *recebe* como relíquia de sua *paixão* o aniquilamento, punição irônica, uma vez que já fora antes determinada, antes que ele sequer esboçasse o contorno de qualquer *atividade*. Tudo parece entrelaçar-se em seu oposto, nada figura com estabilidade nesses gestos trágicos de subversão da identidade dos eventos e dos sujeitos neles envolvidos. Nesse sentido a perda, longe de resumir-se a um simples acento nostálgico, faz sobressair um exercício de liberdade, mesmo que timbre pela negatividade.

Szondi sublinhou o excedente de incompreensibilidade inscrito nessa construção: “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” (SZONDI, 2004, p. 31). Nesses fios da tragédia urdem-se paradoxos que reclamam atenção aos limites da compreensão do humano. Talvez isso conduza à *reviravolta esperançosa*, em que a aflição do finito medre espaços infinitos de tessitura da existência. Isso não seria insustentável num fenômeno trágico. Menos aceitável, porém, seria submeter a incomensurabilidade do trágico à decifração conceitual ou à nitidez dos diversos dualismos. De todo modo, a radicalização dessa reflexão se esmaeceria em obras posteriores de Schelling, inclinando-se para uma apreciação demasiado otimista do processo. A análise do sublime se fará em concordância com a reconciliação entre liberdade e necessidade: “Mas que esse culpado inocente assuma voluntariamente a punição, isto é o sublime na tragédia; somente por meio disso a liberdade se transfigura em suprema identidade com a necessidade.” (SCHELLING, 2001, p. 320) A oposição afim a um mundo dividido torna a comparecer, mas ganha relevo o seu movimento rumo a uma síntese superior.

As reflexões de Schelling não eram resultado de um esforço isolado. Alimentaram-se de preocupações que já repercutiam no ambiente intelectual alemão da época. Mas certamente lhe é devida a percepção aguda de articular uma filosofia do trágico que ultrapasse o interesse pela poética da tragédia que, não obstante sua importância, estava longe de esgotar os múltiplos planos da questão. Todo esse esforço resvalou em impasses diversos, sobretudo em seu empenho em

efetuar conceitualmente o estudo desse fenômeno, o qual, como a própria filosofia do trágico destaca, resiste a esse tipo de tradução. Como resposta a isso, alguns filósofos haverão de propor, como uma saída possível, ensaios de uma escrita trágica da filosofia. Friedrich Nietzsche foi um dos primeiros a experimentar essa via.

3. NIETZSCHE E A ESCRITA TRÁGICA DA FILOSOFIA

Assim falou Zaratustra encerra contínuo exercício de dissolução das fronteiras dos gêneros textuais. Prosa poética⁵, com fina tessitura musical, transitando da meditação lírica à intensidade dramática. Os principais temas da filosofia nietzschiana nele comparecem, embora com feição bastante peculiar, afetados que são em alguma medida pela forma inusitada da obra. É assim uma forma de exposição *sui generis*: pretere a análise conceitual em favor da linguagem poética, e com isso, desenvolve exercício crítico apresentando coerência de forma e conteúdo.

Seguindo uma hipótese instigante, Roberto Machado vê em toda essa estruturação o esforço de

5. Em diversas passagens metafilosóficas, Nietzsche resalta a inseparabilidade entre prosa e poesia. Em *A gaia ciência*, lê-se: “Observe-se que os grandes mestres da prosa foram quase sempre poetas também, seja publicamente ou apenas em segredo e “para os íntimos”; e, de fato, apenas em vista da poesia se escreve boa prosa!” (2001, §92, p. 118).

levar a cabo o que o livro de juventude, *O nascimento da tragédia*, não conseguiu, em função da análise conceitual de que partia. O desafio agora seria o de retomar a crítica à racionalidade conceitual, porém mediante a experimentação de uma linguagem poética. Poderia assim escapar da contradição inextricável em que antes recaía: “sua tentativa mais radical de evitar a contradição que é lutar contra a razão através de uma forma de pensamento submetida à razão (...) de fazer a forma de expressão artística criar a temática filosófica trágica” (MACHADO, 1997, p. 18). O pensamento poético seria assim resposta crítica e reflexiva aos limites (nem sempre reconhecidos) da racionalidade conceitual. Mas ele ainda não bastaria para ver em *Zaratustra* o renascimento da tragédia. É mister outro componente: servir-se de construção dramática. O livro ofertaria um segundo deslocamento, “de uma linguagem sistemática, argumentativa, que propõe uma teoria, característica da filosofia em quase sua totalidade, a uma linguagem construída de forma narrativa e dramática” (MACHADO, p. 20-1).

É uma tese bem construída e consistente. Parece-nos ser possível contribuir ao debate propondo o acréscimo de outro traço decisivo na reconstrução do trágico operada pelo filósofo alemão: a fragmentação. Seria mesmo a sua contribuição mais original. Ao se retomar a presença da reflexão trágica, *Zaratustra* opta pelo dilaceramento discursivo, divisando na época moderna espaços de expressão marginais a que manifestará preferência. A lide fragmentária se nos afigura precisamente essa arte de mover-se pelas

margens. Algumas das páginas líricas de Nietzsche modulam esse percurso. Há coisas por demais delicadas para submetê-las às pretensões da análise conceitual: “tudo divino se move com pés delicados”. (NIETZSCHE, 1999, p. 11) Os silêncios da poesia poderiam ofertar instância fecunda à reflexão, mormente quando se admite o muito que se perde nos ajustes da *tradução* conceitual.

O espaço em que se exercitam as provocações nietzschianas com frequência desenha-se a partir da solidão. Ela não é efígie da fragilidade e do abandono, e sim do vigor do pensar. Confronta o processo de massificação que se espraia no mundo moderno, possível versão *avant la lettre* da crítica cultural que seria desenvolvida adiante pela Escola de Frankfurt. A modernidade fazia viger progressivamente o espírito de rebanho, com pouco apreço pela solidão⁶ e pelo silêncio. Por receio, os homens tentam exorcizá-los em se refugiando na complacência das grandes massas: “O que eles gostariam de perseguir com todas as forças é a universal felicidade do rebanho em pasto verde, com segurança, ausência de perigo, bem-estar e facilidade para todos” (NIETZSCHE, 1992, §44, p. 48).

Ao espírito de rebanho, Nietzsche contrasta a figura do andarilho, na qual lavra imagem de

6. Embora dissemine o isolamento, que se diferencia da solidão em termos nietzschianas por não ser resultado de uma escolha, algo rebelde, do sujeito, mas denotar o resultado de práticas e estruturas conducentes à reificação do humano.

resistência. Zaratustra incorpora-lhe o sentido com o desejo de liberdade e o apreço pela solidão que o acompanham. No prólogo do livro descreve-se a solidão do protagonista nas montanhas, em reclusão voluntária por dez anos, ao fim dos quais decide retornar à planície. Aguarda-o o torvelinho da cidade, com a agitação e a rotina que lhe fixam o ritmo. No caminho, Zaratustra encontra um velho homem que o vira subir a montanha anos antes. Este observa: “Sim, reconheço Zaratustra. Puro é seu olhar, e sua boca não esconde nenhum nojo. Não caminha ele como um dançarino? Mudado está Zaratustra; tornou-se uma criança” (NIETZSCHE, 2011, p. 12)⁷⁸ A linguagem de Zaratustra dança; por que não haveria ele também de deslizar-se suavemente? Ele tornou-se em criança: aprendeu a seriedade do jogo, como antídoto contra a seriedade do mundo.

Todo um conjunto de oposições destaca-se no prólogo desse livro: montanha e vale, subida (anábase) e descida (catábase), solidão e sociedade. Não são polos excludentes, pois se enredam em níveis variados,

-
7. Embora a tradução de que nos servimos, feita por Paulo César de Souza, seja cuidadosa e responsável, o amanho poético desse texto, observável na construção do ritmo e na escolha cuidadosa do vocabulário, e assonâncias que imprimem notável musicalidade à linguagem, aconselham a citação do texto original, o que o fazemos nas notas de rodapé que se seguem.
 8. “*Ja, ich erkenne, Zarathustra. Rein ist sein Auge, und an seinem Munde birgt sich kein Ekel. Geht er nicht daher wie ein Tänzer? Verwandelt ist Zarathustra, zum Kind ward Zarathustra*” (NIETZSCHE, 2005, p. 6)

e a ambos Zaratustra afirma. Há ainda outra oposição significativa, entre fogo e cinza: “Naquele tempo levavas tuas cinzas para os montes: queres agora levar teu fogo para os vales? Não temes o castigo para o incendiário?” (NIETZSCHE, 2011, p. 12)⁹. O convívio anterior com os homens rendeu-lhe cinzas, misto de tédio e amargura. Ele agora retorna diferente. Afirma as oposições como movimento da própria vida, em sua luta intérmina. Traz para isso o fogo, não apenas por sua *luz*, mas também pela intensidade do movimento. O andarilho ensina deste modo o dever e a errância, propõe espécie de *esclarecimento poético*, algo trágico, da vida. Compreende-se a advertência do velho: os incendiários despertam desconfiança. Ameaçam a normalidade e a rotina com o desejo de tomar a felicidade novamente como um assunto humano.

As questões enunciadas com zelo dramático no prólogo fornece um horizonte que vai revelando a obsessão de Zaratustra por *superar o homem no além-do-homem*: “O homem é uma corda, atada entre o animal e o além-do-homem — uma corda sobre o abismo.” (NIETZSCHE, 1987, p. 183)¹⁰¹¹ O além-do-homem

9. “*Damals trugst du deine Asche zu Berge: willst du heute dein Feuer in die Täler tragen? Fürchtest du nicht des Brandstifters Strafen?*” (NIETZSCHE, 2005, p. 6)

10. Quando foi possível, servimo-nos da bela e poética tradução de Rubem Rodrigues Torres Filho, que publicou excertos do *Zaratustra* na coleção Os Pensadores.

11. “*Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Tier und Übermensch – ein Seil über einem Abgrunde*”

assume a imanência radical. Cuida do sentido da terra, e sabe que é devir, “ponte”, e não uma essência definida. Por conseguinte, pode-se reportar ao homem como o ser que não é nem o absolutamente carente, nem o absolutamente pleno: é uma corda estendida sobre o abismo, sem um fundamento último ao qual deva remeter-se. Escapam-lhe conceitos e fundamentos. Ao fruir de sua mais intensa solidão, depara-lhe o abismo, que ele não recusa olhar: “A coragem também mata a vertigem ante os abismos: e onde o ser humano não estaria diante de abismos? O próprio ver não é — ver abismos? (...) Quem tem ouvidos, que ouça. —” (NIETZSCHE, 1989, p. 149-50)¹² A palavra alemã para “abismo”, aqui utilizada por Nietzsche, é *Abgrund*. O filósofo parece encetar jogo etimológico, uma vez que seria passível de separar-se em duas partes: *ab* e *Grund*. *Ab* é prefixo privativo, negando a palavra que o sucede. *Grund*, por seu turno, significa “chão”. O abismo seria o que não tem chão. Se fosse apenas isso, o truísmo dispensaria maior atenção. No entanto, *Grund* também significa “fundamento”, palavra cara à tradição metafísica alemã, quando buscava os fundamentos racionais do conhecimento, a condição de inteligibilidade do mundo. Por essa via, *Abgrund* seria não só abismo, mas também, pela sugestão etimológica, o sem-fundamento. A memória

(NIETZSCHE, 2005, p. 9)

12. “*Der Mut schlägt auch den Schwindel tot an Abgründen: und wo stunde der Mensch nicht an Abgründen! Ist sehen nicht selber – Abgründe sehen? (...) Wer Ohren hat, der höre.* —” (NIETZSCHE, 2005, p. 119)

da linguagem, inscrita sob a pátina das transformações históricas, fecunda o trabalho etimológico nietzschiano e lhe serve como argumento poético para pensar o homem, a quem, no texto lido, abismos o rodeiam, pois lhe falta fundamento inconcusso. É ilegítima e fonte de feitiços do pensar conceder ao homem fundamentação racional última. A cada nova tentativa de fazê-lo, Nietzsche mostrará o seu Zarathustra a dançar, com esgar irônico, subvertendo e desestabilizando estruturas e conceitos.

É por essas vias que Nietzsche buscou coerentemente apresentar uma solução crítica e criativa aos impasses apresentados pela filosofia do trágico. Resta saber se semelhante exercício não conduziria à superação da filosofia ou, diferentemente, à confirmação da morte (trágica?) da tragédia.

4. O FRACASSO ESTRATÉGICO DO DIZER

Em grande medida, será no *fracasso estratégico do dizer* que se nos afigura possível colher os resultados mais consistentes de todo esse projeto de investigação acerca dos limites e impasses da filosofia do trágico. Giorgio Agamben sublinhou que é precisamente sob a impossibilidade de dizer que a dimensão trágica emerge, no embate da escrita com o silêncio. Numa análise do *Agamêmnon* esquiliano, sugere que o contraste entre a voz das Erínias e de Zeus, destino e direito, longe de fornecerem motivos para uma articulação feliz, conduzem o herói para o limite da linguagem: “decisivo aqui é o fato de que, no

contraste entre estas duas vozes, em nenhuma das quais o herói pode reconhecer-se plenamente, a dimensão propriamente trágica venha à tona como uma impossibilidade de dizer” (AGAMBEN, 2006, p. 121). A filosofia desenvolve-se em suas origens na busca por conceder uma face humana a esse silêncio, embora o sucesso da operação deva motivar bem mais a desconfiança, que a celebração.

É uma linha apropriada para ler-se aspectos da filosofia em suas origens. Também as esperanças de uma leitura crítica da contemporaneidade, exposta rica e criativamente no livro *Profanações* (AGAMBEN, 2007). Nesta obra o filósofo encena o reencontro com a profanação, agora não mais referida à secularização movida pelo desenvolvimento da modernidade. Consigna doravante, em gesto descomedido e paradoxal, a restituição do sentido do sagrado via profanação – a profanação do capital, objeto que se expõe sob a pretensa guarida do *improfanável*: “Se profanar significa restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado, a religião capitalista, na sua fase extrema, está voltada para a criação de algo absolutamente Improfanável.” (2007, p. 71) Um pouco adiante arremata: “A profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem” (2007, p. 79). Pode-se avançar a hipótese de ser o trágico a profanação contumaz que triunfa em seu fracasso, que é punida por sua virtude. Essa derrota suscita dúvidas com relação às bases do poder punitivo. Esse gesto crítico permite-nos discernir os contornos

da utopia. Ou mais precisamente, *do trágico enquanto memória sofrida da utopia*¹³.

Em bela passagem, Agamben escreve: “Só a despedida é verdadeira” (2007, p. 22). A despedida subverte planos pretensamente estáticos de identidade, revelando o curso do tempo a inscrição da perda como movimento de vizinhança e saudade. É a imagem móvel do desengano perante a posse do outro, a figura da profanação de nós mesmos com que abrimos o campo da proximidade genuína com o outro, que se nutre paradoxalmente da sua mesma distância. Configura assim por instante a suspensão provisória do fluxo temporal, de que emergem desenganos, mas também o contorno de uma esperança fugidia. Tal interrogação interessa ao estudo do trágico por instruir a atenção ao desdobramento da dialética de perda e afirmação no próprio constructo linguístico – na despedida a que a frase concede a forma no limite do silêncio. O texto coerente e prolífico, ao invés, contorna asperezas e finda sub-repticiamente por oprimir o outro. Impõe-se, destarte, a indagação acerca desses limites do dizível. Theodor Adorno parece haver compreendido por via similar não apenas a questão, mas sobretudo as suas consequências, quando escreveu: “O sofrimento, reduzido ao seu conceito, permanece mudo e sem conseqüências.” (ADORNO, 1982, p. 30) O conhecimento que pretende esmiuçar a dor, a despeito de enunciá-la,

13. Sobre essa hipótese, conferir capítulo II, seção 5.

emudece-a, comprometendo-se a contrapelo com a própria violência que imaginava denunciar.

No conto “Os irmãos Dagobé”, do livro *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa, lê-se este neologismo: “sussuruído” (ROSA, 1994, p. 406). Nele apresenta-se, num primeiro plano, uma antítese, e em outro nível, um paradoxo: há situações que não se prestam à lógica de conectivos excludentes: ou sussurro, ou ruído. As possibilidades são muitas: desde o quiasma o sussurro de um ruído, ou o ruído de um sussurro, até uma sutil gradação do silêncio ao som, ou também do som ao silêncio, se lermos o “ruído” como particípio do verbo “ruir”. Nesse caso, teríamos a ruína do que foi uma frase, uma conversa, um desejo. Muitas coisas se passam nesse reino onde se desdobra a palavra, em especial o sussuruído da poesia em seu atos de aproximação e despedida da linguagem. É nesse âmbito que o estudo do trágico pode preparar algumas sendas fecundas de investigação.

Buscamos neste ensaio analisar e compreender possibilidades de estudo do trágico que desbordariam os limites do gênero dramático. Seu local não seria passível de delimitação tão nítida. A investigação por meio dos gêneros literários não nos franqueia, necessariamente, a compreensão do trágico. No confronto com essas dificuldades, pareceu-nos legítima a articulação conceitual em torno à questão da perda e finitude como matrizes dialógicas que descortinariam algo da tessitura do trágico. No caso específico da perda trágica, dirige-se tanto ao problema

da existência humana, quanto aos fios mesmos dos textos nos quais se imiscui. Tal duplicidade do trágico, o exercício da perda no cerne da existência e do texto, forjou os limites da própria atividade filosófica nesse tipo de investigação.

No espelho da tragédia a filosofia tem a oportunidade de ler-se a si mesma, movendo-se em uma experiência de finitude no trato com o pensamento trágico, ele mesmo marcado pela finitude. Delineia, a princípio negativamente, um desencontro: nesse retorno a si, longe do reconhecimento do “si” abrigado à confirmação da identidade, prevalece o estranhamento. Mas semelhante dissonância abre espaço para a reconstrução da racionalidade filosófica em nível mais modesto e afeito à provisoriedade. Uma filosofia que não pode deixar de arriscar tudo em seus ensaios de conceder inteligibilidade ao mundo, mas que também se avizinha do malogro ao acolher a *hamartia* em sua investigação movida por um afã desmedido. Não se retira à motivação a sua legitimidade, tão somente se traz à memória a possibilidade do insucesso – ambíguo, porque se por um lado nos frustra, por outro vinca espaços novos para a investigação. Nesse sentido, ao deparar-se consigo no espelho da tragédia, a filosofia relembra a seu modo a cicatriz da diferença e da finitude.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- AGAMBEN, Giorgio. Filosofia e tragédia. A filosofia como retomada da consciência trágica. In.: *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henriques Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- _____. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.
- DE MAN, Paul. *Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Nietzsche, Rilke e Proust*. Trad. Lenita Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- ÉSQUILO. *Orestéia I: Agamêmnon*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2004.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia*. Org. Virginia de Araújo Figueiredo e João Camilo Penna; trad. João Camilo Penna *et al.* São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- LORAUX, Nicole. “A tragédia grega e o humano”. Trad. Maria Lúcia Machado. In Novaes, Adauto. (org.) *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- MACHADO, Roberto. *Zaratustra: tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

- _____. *Also sprach Zarathustra: ein Buch für alle und keinen*. Köln: Anaconda Verlag, 2005.
- _____. *Assim falou Zarathustra: um livro para todos e ninguém*. In *Obras incompletas I*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. 4ª. ed. São Paulo, Nova Cultural, 1987. (Coleção Os Pensadores).
- _____. *Assim falou Zarathustra*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *O caso Wagner: um problema para músicos / Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ROSA, Guimarães. “Grande sertão: veredas”. In *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Vol. 2.
- SHELLING, F. W. J. “Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo”. In *Obras escolhidas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os Pensadores).
- _____. *Filosofia da arte*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001. (Clássicos).
- SÓFOCLES. *Édipo-rei; Édipo em Colono; Antígona*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

(Página deixada propositadamente em branco)

II. A TRAGICIDADE DA LEITURA¹⁴

1. MAPEANDO A QUESTÃO

O estudo filosófico do trágico enfrenta dificuldades na formulação de um conceito apropriado ao seu objeto. Dois motivos o explicam. Por um lado, o que poderíamos chamar de “fenômeno trágico” banalizou-se, referindo-se indiscriminadamente a diversos eventos catastróficos. Por outro lado, a peculiaridade do trabalho conceitual, amiúde marcado pela homogeneidade e fechamento, revela-se a princípio inadequada para tocar os múltiplos planos de abertura de

14. Sigo neste trabalho uma hipótese que surgiu ao longo da escrita de outro artigo de minha autoria, “O trágico entre o conceito e a ação dramática: alcance e hesitações da filosofia do trágico”, publicado na revista *Clássica*, vol. 26, n. 1, 2013, p. 101-15. A nova questão que se evidenciou sugeriu-me o desenvolvimento de um ensaio com foco e configuração diferentes.

uma obra de arte. Por vezes semelhante especulação filosófica avizinhou-se de *uma investigação pouco trágica do problema do trágico*.

O exame do teor e legitimidade do conceito de trágico amiúde desdobra-se em três níveis intimamente relacionados entre si: lida com dificuldades epistemológicas diversas no que tange às pesquisas de caráter histórico, o que atinge o modo como estudamos, ou pretendemos estudar, a tragédia grega; busca esclarecer as vias mais consistentes de investigação sobre a tragédia grega e sua relação com o mundo moderno; além disso, trata-se de prover meios para um diálogo entre tragédia e filosofia. Em que pese a ligação implícita entre os três elementos, intentamos nos ocupar, no presente ensaio, mais especificamente de alguns caminhos para o esclarecimento de métodos passíveis de conduzir a bom termo trabalhos diversos acerca das relações entre tragédia e filosofia, o que chamamos de tragicidade da leitura.

A hipótese de o trágico pertencer ao âmbito da manifestação oferece boa diretriz para a avaliação da legitimidade dessa ideia. Nesse sentido, dá-se o trágico necessariamente mediante algum enredo. Aristóteles acerta quando articula tragédia e *mythos* (Arist. Po. 1450b ff.). Escapa-nos a compreensão do fenômeno se nos utilizamos do gesto ostensivo de assinalar algo como sendo trágico. A tragicidade não está na coisa, mas na sua relação espacial e temporal. Sua compreensão e análise residem numa hermenêutica que suscite a dialética entre encadeamento e sua ruptura. Tais cuidados podem beneficiar-se das

indagações nietzschianas acerca do teor e legitimidade do conceito: “Todo conceito nasce por igualação do não-igual” (NIETZSCHE, 1987, p. 34) Nietzsche insinua ser afim à insinceridade de alguns filósofos o apagamento dos traços genealógicos dos seus conceitos e definições, ao exibí-los em sua suposta pureza. Para se resistir a esse jogo de máscaras, de resto uma demanda trágica par excellence, convém nos movermos em espiral na pesquisa em torno a definições aproximativas do trágico.

O conceito é um instrumento relevante, visando a esclarecer e possibilitar a comunicação. Busca a subsunção da diversidade dos entes à unidade semântica das definições, garantindo mais efetividade ao discurso científico: “Em geral, todo processo que torne possível a descrição, a classificação e a previsão dos objetos cognoscíveis”. (ABBAGNANO, 1999, p. 164). Oferece, assim, “significado generalíssimo” (1999, p. 164), sendo o seu exercício útil ao conhecimento do mundo. Nisto insistem mesmo pensadores considerados pós-modernos, tais como Gilles Deleuze e Félix Guatarri, que, em um livro instigante, demonstram o quanto a atividade filosófica serve-se desse recurso: “O filósofo é bom em conceitos, e em falta de conceitos, ele sabe quais são inviáveis, arbitrários ou inconsistentes, não resistem um instante, e quais, ao contrário, são bem feitos e testemunham uma criação, mesmo se inquietante ou perigosa.” (DELEUZE e GUATARRI, 1992, p. 11). O labor conceitual define boa parte da atividade filosófica. Os pensadores franceses, no entanto, não se contentam

com esta constatação, intentam igualmente conceder relevo à genealogia do conceito. Longe de ser mera representação da realidade, ele revela, em sua gênese, um construto de que ora nos servimos, ora refutamos, e que objetiva dar-nos possibilidades de leitura do mundo, e não da sua decifração última. Veem-no como criação, ato marcado por contornos artísticos. Nesse sentido, servindo-nos de uma imagem cara à filosofia nietzschiana, é mister perspectivá-lo, de outro modo impõe-se a limitação do nosso olhar, e o conceito, longe de ser instrumento do pensar crítico, serve-lhe de empeco.

Além de problemas referentes ao uso do conceito na aproximação do trágico, há também ressalvas no que tange à historicidade do termo. Por força da distância histórica entre a tragédia grega e o mundo moderno, ainda seria legítimo se propugnar por uma definição do termo? Muitos enfrentaram a questão, entre os quais se destaca Walter Benjamin. Inicialmente, sublinha o quanto houve no seio do idealismo alemão excesso de abstração do estudo do tema. Faz-se necessário corrigir-lhe o excesso mediante rigorosa filosofia da história. Referindo-se a Solger, por exemplo, Benjamin observa: “o pensamento abre mão da tentativa muito mais valiosa de investigar o estatuto histórico-filosófico de uma obra ou de uma forma, para dedicar-se a uma reflexão inautêntica” (BENJAMIN, 1984, p. 128). Schopenhauer tampouco estaria imune a essas críticas, pois lhe escaparam as diferenças entre a tragédia grega e o teatro barroco alemão. A atenção a essas clivagens compõe o enredo do apuro histórico-filosófico

benjaminiano no estudo do tema. A isso se acrescenta o apagamento paulatino dos traços do demoníaco e sua contraparte paradoxal e ambígua em nossa época:

O trágico se relaciona com o demoníaco como o paradoxo com a ambigüidade. Em todos os paradoxos da tragédia – no sacrifício, que cria novas leis, obedecendo às antigas, na morte, que é expiação, mas se limita a arrebatá-lo Ego, no fim, que assinala a vitória do homem, mas também a do deus – a ambigüidade, estigma do demoníaco, está em extinção. (BENJAMIN, 1984, p. 132).

Instaura-se aqui um conflito de espessura trágica. Foi peculiar ao idealismo alemão um esforço ingente para arrancar à multiplicidade da tragédia um fio condutor conceitual para a edificação do trágico. No entanto, esse esforço recai na *hamartia* de uma abstração excessiva porque distanciada cada vez mais da concretude das obras e das suas diferenças entre si. Divisam-se consideráveis impasses nesse movimento. Uma filosofia do trágico pode melhor cuidar do seu objeto quando reconhece sua tragicidade, o que significa admitir o possível fracasso na apreensão do trágico enquanto tal.

Reiteramos serem tais ressalvas fruto do cuidado com as definições e demarcação. Não implicam, necessariamente, abandono do conceito de trágico. Peter Szondi, por exemplo, em exercício percuciente,

julga entrever no cerne dessa questão uma estrutura dialética. Ou ao menos, um procedimento metodológico passível de contribuir a uma melhor compreensão das obras trágicas:

Assim, a estrutura dialética do trágico não permanece restrita ao ponto de vista filosófico; ela também é conhecida do ponto de vista dramaturgico, ou daquele fundamentado na filosofia da história, embora quase sempre com uma particularização conceitual, de modo que não se considera a dialética como trágica. Apesar disso, ela deve valer como critério para as definições do trágico. (SZONDI, 2004, p. 83)

O autor não se furta à necessária articulação dos conceitos com o estudo das obras artísticas, do qual se ocupará na última parte do seu livro. A separação entre duas partes, uma teórica e outra de análise crítica, pode sub-repticiamente servir de álibi a um intento de aplicação do plano filosófico sobre o literário, servindo-se deste último enquanto particularidade daquele outro. Mas Szondi escapa a semelhante armadilha mediante uma escuta atenta à peculiaridade material das obras com as quais trabalha. O resultado é satisfatório, embora esteja longe de revelar-se definitivo. Trata-se da incômoda desconfiança perante o possível *fracasso do sucesso* de uma teoria do trágico.

2. O PROBLEMA DA LEITURA

A palavra “leitura” deriva do verbo *legere* e do adjetivo *lectus*. O primeiro movimentava matizes diversos de significação: “ajuntar”, “colher”, “recolher” (sentido físico e moral), “escolher”, “eleger”, “ler os poetas”. O adjetivo significa “colhido”, “reunido”, “escolhido”, “seleto”, “distinto” (FARIA, 1994, p. 311). A palavra “texto”, por seu turno, deriva do verbo *texere*, e do substantivo *textile* (FARIA, 1994, p. 544), que assumem as acepções de “tecer”, “entrelaçar”, “tramar” (sentido próprio e figurado), e ainda “arranjar”, “compor”, “construir”; “tecido”, “teia”, “bordado”. Liga-se também a um outro substantivo: *textum*, aludindo a “tecido”, “pano”, “obra formada de várias partes reunidas”, “contextura”. O texto seria, assim, uma tessitura, uma rede. Em sua construção, há um duplo enfrentamento: tanto da escrita, quanto do seu silêncio; do que textualizamos, bem como do que perdemos. O povoamento do texto não é apenas espacial, visual, mas também sonoro, por força da sua interpelação do silêncio. Divisa-se o que cabe na colheita da leitura, por entre as malhas do texto: a escuta.

As palavras “leitura” e “texto” sugerem, na raiz etimológica, um processo de colher e urdir múltiplos significados. A leitura acena para uma ação infinita de colheita; o texto, para um fracasso inevitável no preenchimento dos vazios da história. Esse jogo de reconhecimento incessante e ativo de significados conheceu notável radicalização com as vanguardas

artísticas do século XX, algo que já se desenhava em algumas manifestações literárias dos séculos anteriores, mormente a escrita fragmentária. Essas experiências artísticas, por sua radicalidade, não se limitaram ao tipo de obra elaborada, mas também aos modelos de leitura que passaram a exigir. Um deles é o da tragicidade da leitura.

As mudanças que a leitura sofre pela violência da escrita fragmentária na literatura moderna trazem uma constatação que talvez seja o signo da nossa época: a síntese tornou-se uma impossibilidade. Dessa impossibilidade nutre-se a esperança de a leitura escapar a instâncias diversas de disciplinamento. A tenacidade da luta na linguagem poética contra a cristalização semântica fecunda a abertura da leitura para voragens críticas e, mais especificamente, para a sua sensibilidade trágica. Afinal de contas, como ler em paz depois de Baudelaire e Nietzsche?

Diante disso, parece legítimo sustentar que, tão importantes quanto as obras modernistas, foram as mudanças que impuseram à leitura. O modernismo não é apenas uma prática de escrita, mas também um gesto de leitura, nele delineando-se um jogo de identidade e diferença: a linguagem poética vem a lume quando se revela em seu *outro*, a leitura. Sendo assim, não é a partir de *si mesma*, mas do *outro*, da leitura, que se pode voltar ao seu *si mesmo*. Vê-se o quanto esse *si mesmo* é prenhe de conflito, diferença e transitoriedade. Tudo isso fortalece a suspeita de que não se alteram as práticas de leitura sem que a

linguagem poética esteja sujeita a novos olhares, a uma nova semântica, a um novo arranjo.

Roland Barthes e Antoine Compagnon insistiram em que um conceito não é capaz de abarcar satisfatoriamente a leitura. Talvez a maneira de contrapor-se a semelhante assertiva residiria em uma reescrita do conceito, de modo a torná-lo mais amplo e receptivo, sob o risco, no entanto, de avizinhar-se da sua ineficácia, por não responder ao desejo de inteligibilidade peculiar ao trabalho conceitual. De qualquer forma, a leitura, por tratar-se de “um conjunto de práticas difusas”, além de apresentar um “significado vago” (BARTHES e COMPAGNON, 1987, p. 184), encerra procedimento cuja decifração ou organização última escapa-nos. Uma direção específica, por mais frutuosa que se revele sob alguns aspectos, perderá inevitavelmente outros ângulos também importantes, quando não nos impele ao engano de nos julgarmos com legitimidade para afirmar: “isto é a leitura”:

É preciso então não ter método — há assuntos que não podem tratar com método — e avançar a golpe de vista, instantâneo: abrir entradas na palavra, ocupá-la por meio de sondagens sucessivas e diversas, segurar muitos fios ao mesmo tempo — que, entrelaçados, tecem a trama da leitura. (BARTHES e COMPAGNON, 1987, p. 184)

De modo provocativo, os autores sugerem pensar a leitura como texto — as palavras “fios” e “trama” aludem à etimologia — e metáfora — de “texto” como “tecido”. O texto da leitura é um *mythos*, uma trama, um enredo, e assim, o ler (*legere*) e o texto (*textum*) implicam-se mutuamente. Do *entrelaçamento* entre ambos não deve resultar necessariamente coerência e unidade — é precisamente uma unidade provisória e conflituosa o que se indica, haja vista serem *muitos os fios*. O “em si”, a identidade é algo sempre incipiente, o *polemos* que o marca transtorna o repouso e a comodidade.

Mas não se esgotam aqui as dificuldades de se submeter a leitura a um conceito. Cabe mencionar mais outros dois obstáculos:

1. Uma das poucas possibilidades de se remeter a leitura a conceito seria tomando-o como um dispositivo de leitura. Nisso a força constrangedora do conceito seria diminuída, porém teríamos de nos comprometer com um círculo vicioso: o conceito de leitura seria ele mesmo uma leitura. Talvez não se deva repelir de chofre essa possibilidade como se fosse um erro inelidível de pensamento, mas assumi-la como uma travessia fecunda da investigação acerca do tema. Há, portanto, não poucas dificuldades a que se busque um conceito em termos tradicionais para a leitura, ou seja, tomando-o como submissão da multiplicidade do real à unidade semântica e explicativa por ele oferecida. Esta unidade é precisamente aquilo com o qual nos confrontamos, e outra coisa não é a tragicidade da

leitura senão a consciência da inconstância e fraqueza dessa unidade.

2. A leitura não mais se pensa sob categorias metafísicas. O seu ofício nutre-se da coragem do trágico e da poesia, nem ouvindo apenas as exigências da emoção, nem as da inteligência, mas a todas, sem com isso esperar que a soma de todas elas nos desvelem uma síntese capaz de superar ambiguidades e equívocos. Tal como a *hamartía* grega, são a ambiguidade e o equívoco não obstáculos que se contornam, mas o próprio elemento indevassável da leitura. Com isso poderíamos dizer: onde se assume a precariedade do conceito, ressurge o interesse pelo trágico.

Tais considerações tornam-se ainda mais delicadas quando se observa que não há apreensão sem pressupostos de um texto. Entre ele e os seus leitores interpõem-se diversas instâncias: linguagem, história, cultura, valores etc. Mas os obstáculos a uma auto-revelação *numênica* do texto *em si* não são apenas esses. O *em si* é mais contraditório e instável do que pareceria em princípio. Trata-se de um enredo — e desenredo — para o qual confluem e se refratam as mais variadas e conflituosas instâncias da linguagem, história, cultura, valores. Ou seja, o que repele a consubstanciação do texto com a verdade e com o leitor também denuncia como ilusória a auto-identidade do texto: em seu movimento, ele nunca coincide consigo mesmo, sendo o prefixo “auto-“ mais exatamente uma trapaça da linguagem.

Os problemas não são menores quando se trata de pensar os pressupostos que envolvem o ato daquele que lê, o leitor. O *eu* que lê é instância das mais complexas e instáveis, cuja unidade é sempre provisória. Vê-se quantos embaraços surgem nas relações entre texto e leitor. Se, além disso, polarizamos a relação entre ambos dentro da estrutura sujeito/objeto, outros dilemas surgem: compactuamos com uma antiga dicotomia de jaez metafísico, relação que não seria originária, pois se constrói *no* mundo e *na* linguagem. Afim a esse problema, segue o disciplinamento da leitura, que poderia ser pensado juntamente com a variável controle, analisada pelo crítico Jonathan Culler. Segundo lhe parece, Roland Barthes, Umberto Eco e Stanley Fish oscilam – com maior ou menor dramaticidade – entre a liberdade do leitor e as coações do texto (CULLER, 1997). Parece tentar-se inserir no âmbito da leitura algo do conflito trágico entre liberdade e determinação. Octavio Paz assim expressa a tensão:

A reflexão do herói trágico, e seu próprio conflito, são de ordem religiosa, política e filosófica. O tema único do teatro grego é o *sacrilégio*, ou seja: a liberdade, seus limites e suas aflições. A concepção grega da luta entre a justiça cósmica e a vontade humana, sua harmonia final e os conflitos que desgarram a alma dos heróis, constitui uma revelação do ser e, assim, do próprio homem. Um homem que não está fora do cosmos, como

um estranho hóspede da terra, como ocorre na idéia do homem que a filosofia moderna nos apresenta; tampouco um homem imerso no cosmos, como um de seus cegos componentes, simples reflexos da dinâmica da natureza ou da vontade dos deuses. Para o grego, o homem forma parte do cosmos, mas sua relação com o todo se funda em sua liberdade. Nesta ambivalência reside o caráter trágico do ser humano. Nenhum outro povo investiu, com semelhante ousadia e grandeza, a revelação da condição humana. (PAZ, 1996, p. 62)

No que tange à questão que estamos examinando, como lidar com o *poemos* que se instaura entre a liberdade do leitor e as coações da obra? Não é fácil, no entanto, decidirmo-nos se deparamos com a excelência do conflito trágico grego ou com dúvidas de caráter mais acentuadamente acadêmicas sobre até onde deve o crítico permitir que vão os leitores, até onde se suporta o espetáculo da pilhagem da santidade das obras pela leitura. Ou, em outro extremo, o modo de se incentivar o indivíduo a apossar-se sem constrangimentos quaisquer da riqueza significativa da obra. Em grande medida, continuamos presos a um modelo epistemológico clássico, e metafísico em grande medida: de um lado, o sujeito livre, do outro, o objeto prenhe de armadilhas. Em persistindo tal modelo de leitura, é inescapável a desconfiança com o teor da dramaticidade que muitos críticos julgaram

divisar no ato de ler. A análise de Paz é a esse respeito exemplar, pois em vez de situar os polos em disputa em lugares distintos, insere-os em um mesmo plano agora problemático. Se conseguimos esboçar reflexão similar no âmbito da leitura, podemos nos avizinhar de uma metodologia possivelmente fértil e coerente com as tensões e ambiguidades peculiares ao trágico.

Também contribui a essa discussão a proposta heideggeriana de fundar nos conceitos de *mundo*, *mundaneidade* e *ser-no-mundo* os espaços de uma possível superação do abstrato modelo (o “estranho hóspede da terra”, como escreveu Octavio Paz com a sua percuciência habitual) da dicotomia sujeito/objeto. Com isso talvez se pudesse encaminhar sendas passíveis de superação do modelo artificial de leitor/texto, como se tanto um, quanto o outro, não fossem algo produzidos e remanejados na leitura. Não raro a leitura transtorna as mesmas possibilidades que abriu ao leitor. Como insistia Paul de Man, o processo pode revelar-se malogrado, devendo-se levar a sério a possível ilegibilidade dos textos (DE MAN, 1996). Eis porque julgamos ser a leitura espaço que luta contra a disponibilidade dos textos – e, em última instância, da própria experiência temporal da escrita –, traço evidenciado, sobretudo, no remanejamento constante a que submete a identidade, uma das sendas que constituem a possibilidade de uma leitura trágica.

3. ENTRE O CONCEITO E A AÇÃO DRAMÁTICA

Peter Szondi sustenta a ideia de que o trágico desenvolve-se no interior de uma ação dramática, não se tratando, portanto, de uma essência abstrata. Não existe em si, mas enquanto cena. As implicações dessa ideia para a história da filosofia do trágico assim se apresentam: “A própria história da filosofia do trágico não está livre de tragicidade. Ela é como o vôo de Ícaro: quanto mais o pensamento se aproxima do conceito geral, menos se fixa a ele o elemento substancial que deve impulsioná-lo para o alto” (SZONDI, 2004, p. 77). Nesta imagem, figura ela mesma de uma contradição trágica, movimenta-se uma derrota em cuja cena se desdobram as inter-relações mais dramáticas entre filosofia e tragédia. Quanto mais se aproxima de uma abstração exitosa com a qual estaria em condições de exhibir o puro conceito de trágico, mais a filosofia, em vez de aproximar-se do seu objeto, dele se distancia irremediavelmente. É uma formulação feliz para os impasses que se abrem nas diversas tentativas de relacionarem-se tragédia e filosofia. Um pouco adiante, acrescenta: “quando tal filosofia não concebe mais a sua própria tragicidade, ela deixa de ser filosofia. Portanto, parece que a filosofia não é capaz de apreender o trágico – ou então que não existe o trágico.” (SZONDI, 2004, p. 77). Uma certa filosofia tem reconhecida a sua tragicidade quando admite o fracasso na apreensão do próprio trágico, uma asserção que aconselha o exame da concretude das tragédias,

um teste por excelência para verificar-se a pertinência dessa proposta de investigação filosófica (SZONDI, 2004, p. 86).

Uma tentativa de fazer avançar esse debate foi apresentada pelo filólogo Pierre Judet de La Combe, notável precisamente pelo diálogo entre a filosofia do trágico e o cuidado com a materialidade dos textos. Logo no início do seu livro apresenta a dificuldade da tarefa proposta, que se refere ao estabelecimento de uma articulação legítima entre as peculiaridades do teatro e as exigências da operação conceitual: “*Or le théâtre, même quand il crée des cohérences, des synthèses momentanées dans des spectacles, ne relève pas de cette logique de la définition conceptuelle, quand bien même ce concept, comme le tragique, aurait été inspiré par lui* » (JUDET DE LA COMBE, 2010, p. 11).

No entanto, como a seguir reconhece o autor, a busca pelo conceito de trágico se apresenta ao nosso espírito quando deparamos com diversas personagens do teatro grego, tais como Jasão e Medeia. Como encaminhar adequadamente essa questão? Haveria considerável esgotamento no modo como o tema do trágico tem sido discutido, mais afeito a um percurso repetitivo do que à apresentação criativa dos resultados. Para muitos filólogos, o estudo desse conceito seria tão somente um capricho de filósofos, sem o mínimo apuro com as peculiaridades do gênero: “*Le tragique serait encore une lubie philosophique qu’un travail sérieux, historien, sur les textes, sur leur langue, leur métrique, sur les conditions réelles des spectacles ne peut qu’écarter*” (JUDET DE LA COMBE, 2010,

p. 15-6). O teatro teria de ler-se em sua concretude social, em tudo avesso a uma abstração conceitual desencarnada.

Na encenação teatral, não obstante, há forte resistência a abandonar-se o legado da filosofia especulativa, mormente no acento posto na possibilidade de o teatro revelar o trágico e, assim, o verdadeiro: “*l’art théâtral ne s’est pas résigné facilement à abandonner la capacité à exprimer le vrai que les philosophes du tragique attribuaient à la tragédie et par là au théâtre en general*” (JUDET DE LA COMBE, 2010, p. 16). Um pouco adiante, o autor acrescenta: “*Les artistes, en ressuscitant le tragique sous des formes nouvelles, tenaient à être en prise sur les choses, à dire quelque chose sur le monde, avec toute la distance critique que le tragique leur offrait* » (JUDET DE LA COMBE, 2010, p. 16-7). Muitos artistas sublevaram-se contra a canonização dos textos clássicos e a apresentação sóbria e clara desse material no teatro. Mais especificamente, pareceu-lhes insuficiente o acento didático defendido por Brecht. Antes, em vez do ensino, sublinham os seus planos de negatividade, mais afins a uma experiência trágica em cena. Como sustenta o autor, longe de negarem o trágico, buscam mesmo sua radicalização. A leitura de Walter Benjamin lhes teria sido a esse respeito inspiradora:

Les gens de théâtre se rallient par là à une conception déjà balisée et philosophique du tragique, non comme dialectique, mais comme négativité pure, comme événement

désastreux ruinant toute forme de sens.
Walter Benjamin, ou plutôt une lecture de
Benjamin, les inspire, plus que Hegel, trop
seréin et trop attaché encore aux puissances
du langage (JUDET DE LA COMBE,
2010, p. 17-8).

A “aposta” do autor reside numa releitura atenta da filosofia do trágico, que lhe parece franquear compreensão mais íntima das tragédias gregas, em busca de uma via intermédia entre filologia e filosofia – sustentando ser a sua contraposição recorrente uma falsa antinomia. As análises que se pretendem factuais do texto literário, e que se teriam emancipado da filosofia especulativa na passagem do século XIX para o XX, ainda operam no interior de categorias de análises provindas justamente da filosofia especulativa – separação que responde ao quadro institucional moderno das universidades –, embora, na maioria dos casos, não reconheçam a dívida. Tais laços convencem Judet de La Combe da necessidade de visitar as fontes da filosofia do trágico. Nesse contexto, ocupa-se do já mencionado ensaio de Szondi, o qual, ao julgar ilegítima uma investigação abstrata em busca da essência do trágico, deixa entrever o interesse no empenho por articular filosofia e filologia. No caso específico da aproximação com a filosofia, Judet de la Combe faz notar que tal se explica por força de seu método reflexivo:

Il s'agit de débarrasser les philosophies du tragique de leurs prétentions sémantiques et d'en extraire un modèle formel. La philosophie ne vaut dans ce livre que comme méthode reflexive, parce que, sur le tard, elle conceptualise ce que les poètes ont fait avant elle (JUDET DE LA COMBE, 2010, p. 27).

Encaminha-se nesse ínterim o aprofundamento da relação entre filosofia e ciência da literatura, mediante um movimento constante de diferenciação, que livre a filosofia do trágico de uma teorização abrangente pouco precisa, e os estudos literários do seu isolamento e formalismo. Trata-se de jogar a filosofia contra si mesma – exercício que Szondi teria ousado. Seu esforço incumbiu-se da recusa de uma essência a-histórica do trágico. Interessou-se assim por proceder à análise simultaneamente imanente e transcendente das obras literárias, ou seja, ciente da relação entre texto e contexto, sem que se descure a singularidade das obras. Há nesse percurso débito manifesto a Walter Benjamin, que sustentou a necessidade de se acentuar a historicidade das obras trágicas, forte obstáculo à elaboração de um conceito de trágico (BENJAMIN, 2011c, p. 107). Semelhante trabalho não implica, no entanto, a reconstituição de uma suposta simetria determinista entre condições históricas e arte. As obras não se afiguram produto passivo do seu tempo. São, antes, testemunhas “*contre leur temps*” (JUDET DE LA COMBE, 2010, p. 28). Descortina-se desse modo

uma força utópica de negação inscrita na tessitura dessas obras, pois o seu enraizamento no tempo e espaço históricos longe de ratificar os valores dos seus contemporâneos, revela mesmo traços de inadequação e extemporaneidade. É peculiar a esses textos o gesto de exibição dos planos de carência e perplexidade de uma época, em vez de uma celebração triunfalista das suas conquistas.

4. EXAME DE ALGUMAS ANTINOMIAS

As peças trágicas também exigem estudo do seu conteúdo moral. E nesse caso, não basta o liame entre erro e sanção – mais propriamente, trata-se da busca de um bem sempre adiado ou mesmo interdito. Essa investigação permite colher em categorias mais gerais, sem o risco da excessiva generalização, dois tipos de trágico: o de reconciliação e o de separação. Para Szondi, não serão de todo incompatíveis, sugerindo mesmo modelos integrantes de interpretação das peças trágicas: « *Dans ce texte, Szondi n'envisage pas vraiment cette opposition entre les tragiques, ni cette histoire des lectures. Or l'antithèse de ces idées du tragique permet de mieux comprendre comment on a lu.* » (JUDET DE LA COMBE, 2010, p. 33) Descerram-se aqui possibilidades de investigar-se a tragicidade do ato mesmo de ler, por força do movimento infrene de reconciliação, recoleta de significados, e separação, advinda da resistência negativa inscrita no tempo e espaço dos textos, como a figurar a recusa a um

sentido que se prestasse muito rapidamente a conceder legitimidade à história e à História.

Os primeiros filósofos a lidarem com a filosofia do trágico manifestaram mais interesse por inquietações metafísicas, do que por uma teoria da arte. Sobretudo após Kant, emerge o problema das relações entre ser e linguagem, ou um modo de superar a antinomia entre realismo e idealismo. A linguagem pode conceder forma legítima ao caráter multiforme do ser, assim abrindo-lhe via indireta de acesso? Ou implicaria desfiguração do ser, em tudo infenso à operação linguística? Instaura-se nesse âmbito uma antinomia nas teorias do trágico. Há quem sustente uma legítima elaboração de uma ontologia positiva a partir da tragédia. Destacam-se aqui Hegel e Schelling. A catástrofe encenada nas peças trágicas permitira divisar um plano superior em direção ao bem, apesar de todo o sofrimento dos heróis, de todas as contradições na ação e na linguagem. Seria possível extrair uma lógica superior capaz de sintetizar os impasses e tensões, preparando as etapas necessárias ao conhecimento do ser. Mas houve quem sustentasse direção exatamente oposta – sobretudo Hölderlin e Solger. São agora os contornos de uma ontologia negativa o que a leitura da tragédia nos oferece (JUDET DE LA COMBE, 2010, p. 39).

Essa antinomia fornece bom horizonte para uma discussão acerca do problema do efeito estético das obras em sua resistência à indiferença. Por um lado, a ontologia positiva arrisca-se a imergir na indiferença de uma síntese apressada das contradições, em

operação propícia ao esquecimento da catástrofe. Por outro lado, a ontologia negativa pode medrar um silêncio não menos cúmplice, pois ao adiar tantas vezes a chegada do sofrimento à linguagem, finda por incrementar mais o esquecimento, que a denúncia. A resposta adequada a esse dilema é efetivamente difícil, mas estrutura-se a partir de uma articulação dessas duas instâncias, embora sujeita a um jogo sempre provisório. A fragilidade da linguagem é uma aposta na comunicação de um sofrimento cuja essência pode pressentir-se na catarse, mas jamais substituir-se nessa experiência¹⁵. Não se trata de um conhecimento substitutivo da catástrofe, mas de uma lembrança da fragilidade da condição humana, dos limites e finitude da catarse.

Judet de La Combe exige apuro no estudo da tragédia a partir de seus caracteres dramáticos. É pelas demandas cênicas do gênero que aquilata a propriedade das considerações metafísicas da filosofia do trágico e da defesa – a seu ver equivocada – de existência de uma crítica do mito na tragédia. O acento põe-se na temporalidade da cena, a partir da qual se leria a tensão do divino consigo mesmo. A busca por conceder significado ao mundo e às ações associa-se intimamente a esse problema da temporalidade. As tragédias, diferentemente do que afirmou Vernant, não submetem o mito a questionamento, mais a uma nova ordem de temporalidade por via da imanência

15. Examinamos especificamente essa questão no capítulo VII.

cênica da sua apresentação dramática (JUDET DE LA COMBE, 2010, p. 45).

As antinomias supra-examinadas contêm assim implicações consideráveis para a leitura das obras. Como acercar-se da produção de significado das tragédias? O autor assim problematiza esse tópico: “*la question du sens et à la possibilité, pour le lecteur et pour le spectateur, de comprendre ces tentatives historiques de construire une signification.* » (JUDET DE LA COMBE, 2010, p. 46) Sublinha a necessária visada na singularidade das obras. A antítese entre ontologia positiva e negativa funda dois modos de relação com a linguagem e a leitura: “*sens fermé, systématique car finalement tendant vers une unité, ou sens indéfiniment ouvert, non résumable. Dans ce conflit, ce sont en réalité deux puissances différentes du langage qui son mises en avant.* » (JUDET DE LA COMBE, 2010, p. 48) Uma concepção de linguagem subjaz – ou é derivada – dessas posições teóricas: seja a visada na representação e soma de significados (o apolíneo nietzschiano), seja no jogo indecidível e dinâmico do significante; num caso a síntese como meta, no outro, o desvio recorrente.

Não é razoável, entretanto, esperar a acolhida passiva dessa antinomia na experiência da produção das obras trágicas. São infensas à simples ilustração, assim como resistem à repetição histórica de temas e tessitura. Se por um lado as obras respondem às estruturas históricas do contexto no qual se inserem, por outro incidem de maneira muito peculiar em sua época (JUDET DE LA COMBE, 2010, p. 50). De algum modo, está em jogo nesta discussão a dialética

entre historicidade e leitura. Mais especificamente, há componentes das obras passíveis de serem entendidos tão somente se remetidos ao seu contexto de criação; no entanto, diversos outros significados abrem-se aos seus intérpretes. *As obras de arte literária respondem ao seu contexto, mas também escrevem uma carta aberta aos seus leitores em um tempo indefinível e futuro.*

5. A MEMÓRIA SOFRIDA DA UTOPIA

A questão do sentido, ou mais precisamente, o questionamento do sentido, conforma instância importante na leitura das obras trágicas, mormente no tocante à relação entre linguagem e realidade. Se uma análise sustenta o caráter coerente da tragédia, o preço a ser pago será a tomada dos seus componentes líricos como simples elementos expressivos, e não construtivos, uma tese que seria cara a Aristóteles (JUDET DE LA COMBE, 2010). Pressupõe-se aqui certa homologia entre linguagem e realidade. Há, porém, não poucas razões para desconfiarmos de semelhante arrazoado. A visada na tessitura lírica, como bem o acentuou Nietzsche, pode subverter essa ordenação discursiva. Nas muitas voltas do labirinto da leitura, deparamos com outra oposição: « *une opposition de formes, entre le dialogue des individus, qui tentent de poser des actions et des arguments, et cette déploration collective fondamentale qui ne se reconnaît pas dans ce qui se joue sur scène.* » (JUDET DE LA COMBE, 2010, p. 52-3)

Entretanto, o teor lírico do texto, com os seus abismos e tensões, não implicaria uma desconfiança incontornável com relação à linguagem em geral. Antes, é um expediente propenso a encenar a falibilidade dos diversos ensaios de linguagem experimentados por uma determinada peça, sem que disso derive uma metafísica – ou uma ontologia negativa. Mas é certo ter sido a contribuição nietzschiana crucial ao incentivo a novas possibilidades de leitura. Os caminhos que se descerram nesse itinerário beneficiam-se da visada nos materiais artísticos das peças trágicas, exigindo um duplo movimento: atentar à linguagem e diversos componentes artísticos; perguntar pela interpretação, mediante tais materiais, que as peças oferecem da sua época. Na leitura das peças trágicas importa tomar a sério a hipótese da sua atualidade (JUDET DE LA COMBE, 2010). Desfaz-se, neste caso, a homologia entre linguagem e realidade – ambas relacionam-se por via desviante, por rupturas diversas.

Nesse âmbito, ganha relevo o problema da segunda natureza, especialmente no âmbito contemporâneo das discussões em torno à “tragédia da cultura”, de acordo com a formulação de Georg Simmel. Aqui se desvela a estrutura trágica da nossa época: a luta pela emancipação sendo suprimida, em seu próprio agir, pelas forças e destino objetivos: “*L’idée de destin, de nécessité extérieure quise naturelle se retournant contre un sujet cherchant d’abord à s’émanciper, reprend alors de l’actualité.*» (JUDET DE LA COMBE, 2010, p. 62) Há nesse sentido razões para se duvidar do otimismo peculiar à filosofia do trágico em Schelling: por arte de

perversa dialética, o destino da liberdade humana não efetivou a emancipação, e sim a sua impossibilidade, ao menos provisoriamente.

Convém, no entanto, realizar-se algumas diferenciações – elas tocam o *specificum* do problema da liberdade entre os modernos. A ideia de um destino a roubar e desnudar as pretensões do sujeito à vida livre, fazendo assim emergir não a emancipação, mas novas formas de aprisionamento, seria estranha aos gregos, precisamente por lhes ser estranha a ideia moderna de liberdade. Segundo Judet de La Combe, reside no arranjo interno das obras trágicas gregas seus componentes mais atuais – seu traço mais original comunica-se com as proposições poéticas que ousou elaborar. A singularidade histórica dessas obras permite a superação dos limites da sua época ao evidenciar precisamente os signos da ausência desse período, o que não pôde – ou foi impedido – de realizar-se. Incentiva a reflexão acerca do novo de uma época antiga – em termos de Ernst Bloch, do *ainda não* (JUDET DE LA COMBE, 2010).

Nesse percurso sobressaem os vestígios utópicos da tragédia. Ou mais precisamente, nela testemunhamos a *memória sofrida da utopia*. O acento posto agora livra as obras de serem uma resposta passiva ao seu contexto histórico. A produtividade desses textos, seu dinamismo interno, lhes retira dos museus de artes para inseri-las no cerne dos problemas contemporâneos dos seus diversos leitores ao longo da história – os quais, longe de se acomodarem à consagração dos clássicos, reenviam questões aos planos utópicos

de problematização ainda vivos nessas obras. Em vez de serem tão somente a representação de um passado mítico, as hesitações e incertezas inscritas na temporalidade da tragédia grega operam cenicamente uma configuração crítica das certezas dos próprios espectadores, assim atestando a atualidade do gênero.

6. A DIALÉTICA ENTRE ENCADEAMENTO E RUPTURA

Ao avançar em sua apresentação do significado da temporalidade na tragédia grega, Judet de La Combe sustenta haver nisso o acento nos eventos em si mesmos considerados, em vez de tomá-los como enca德amento lógico entre si. Afastar-se-ia assim de Aristóteles (*Poética*) e de Platão (livro VII das *Leis*), que a leram na perspectiva de perfeita articulação entre as suas partes, não tomando em seu teor mais radical o caráter estrutural do tempo na construção das peças. Não é diferente a questão no âmbito das filosofias comprometidas com a negatividade. Por via convincente, o autor analisa essas duas “respostas ao trágico” como apresentação prévia de conteúdos e teorias aos quais a tragédia intenta precisamente fugir – fiel à sua força crítica (JUDET DE LA COMBE, 2010, p. 73).

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche busca proceder a uma crítica radical da dialética hegeliana. Recusa-se a aceitar a centralidade da linguagem no drama trágico, pois as palavras efetuam generalização conducente a um consenso assaz problemático. Por

essa razão, se lhe afigurou ser a música o núcleo vivo da arte trágica. Trata-se de uma proposta que haveria de mostrar-se influente entre diversos filólogos, embora ao preço de uma deformação das próprias ideias de Nietzsche, concentrando atenção numa tonalidade otimista em tudo estranha à teorização do filósofo alemão (JUDET DE LA COMBE, 2010). A perspectiva nietzschiana teve o condão de conceder relevo à indagação filosófica no interior da própria tessitura da tragédia, sem a necessidade de se imporem modelos teóricos externos. Em que pesem aspectos por vezes unilaterais na interpretação que apresentou acerca da tragédia grega, sua proposta ainda consegue descerrar sendas consistentes de pesquisa.

Distingue-se por riqueza semelhante os trabalhos de Walter Benjamin, sempre atentos à materialidade dos textos, mormente seu estudo do liame entre linguagem e silêncio apresentado nos ensaios “Destino e caráter” e “Crítica da violência”. Afasta-se consideravelmente dos resultados da leitura hegeliana da tragédia grega. Sublinhe-se sua interpretação do direito como violência mítica metamorfoseada – o traço demoníaco do direito (2011b, p. 134s). Nesse movimento, a tragédia segreda seus elementos utópicos, expressos principalmente na constatação da superioridade dos homens com relação aos deuses. Mas essa revelação não chega à linguagem, devendo sua força paradoxal justamente ao silêncio que recusa a ordem sobre a qual se desenrola a cena: “na tragédia, o homem pagão se dá conta de que é melhor que seus deuses. Este conhecimento, porém, abala a sua relação com a

linguagem, esta permanece abafada. Sem se declarar, ela busca em segredo reunir sua força.” (BENJAMIN, 2011a, p. 93). Esse quadro teórico apresenta limites quando em contato com obras tais como a *Oresteia*, na qual não prevalece uma crítica do direito. Nada obstante, mantém possibilidades analíticas bastante fecundas (JUDET DE LA COMBE, 2010). Há uma vontade de dizer inscrita no cerne do teatro trágico grego. Que seja interdita por instâncias repressivas diversas, aí repontando a linguagem a velar uma violência primeva, não retira a esse desejo, mesmo fracassado, sua verdade mais íntima.

7. LINGUAGEM, SILÊNCIO E TRAGICIDADE

Aquelas imagens irrealis, fixas, sempre iguais, enchendo-me as noites e os dias, diferenciaram aquela época de minha vida das que a precederam (e que poderiam confundir-se com ela aos olhos de um observador que só vê as coisas de fora, isto é, que não vê nada), como um motivo melódico introduz numa ópera uma novidade que a gente não poderia suspeitar se se limitasse a ler o libreto, e menos ainda se ficasse fora do teatro a contar os quartos de hora que passavam. E ainda, mesmo sob o ponto de vista puramente quantitativo, em nossa vida os dias não são iguais. (PROUST, 1992, p. 227)

Nesta passagem de *No caminho de Swann*, lavra-se certa resistência à identidade, moeda falsa no conhecimento do mundo. O narrador, Marcel, detém-se em profundo trabalho de rememoração acerca das terras da sua infância. A seu modo, questiona certas artimanhas de submissão do campo do real e do tempo a estratégias estreitas de cálculo, assim problematizando um dos pilares da modernidade: a racionalização do mundo cotidiano. Os signos da vida seriam insubmissos a métodos quantitativos que pretendem legitimar-se pela possível fungibilidade dos objetos com os quais lidam. Esse caráter previsível é exatamente o que falta à vida, pois nela “os dias não são iguais”, a identidade é apenas um nome, apenas um sinal cambiante. O destino da leitura não é diferente. Nela, mormente com a radicalização da escrita moderna, incide a transitoriedade e a negatividade, em itinerário afim ao que chamamos de perfil trágico da leitura.

Insinua-se nessa teoria de leitura um diálogo com a desconstrução nietzschiano-freudiana de certa noção monolítica de sujeito. Resiste a atribuir ao leitor uma tarefa ilusória, de um triplo domínio cuja presunção é evidente: *de si* – esse “si” não aparece problematizado; *da linguagem* – esquecendo-se dos seus diversos componentes de enfeitiçamento; *da obra* – obscurecendo por meio de um instrumento conceitual os planos negativos de incompreensibilidade dos textos. Essa *mania* de domínio pressupõe um conhecimento imediato e não mutilado do real, precisamente o que a filosofia do trágico, em que

pesem as suas hesitações e diversas antinomias a que chegou, não cessou de problematizar.

Esquivando-se à vontade de domínio, a leitura implica sempre um recomeço. Esbate a sua identidade e o engodo da origem. Nesse sentido, vê-se o quanto o reclamo de *coincidência* — do *incidir-com*, da incidência de várias partes confluindo para *um mesmo ponto*, lócus da verdade do texto e do servilismo competente da leitura — lavra autênticos pressupostos metafísicos: origem, identidade e correspondência. Isso em grande medida aparece conturbado na reflexão heideggeriana *em torno à* linguagem. Nela evidencia-se um forte empenho no sentido de deslindar a linguagem das descrições unidimensionais que a empobrecem, as quais operam, não raro, a partir do dualismo visível/inteligível: a linguagem seria expressão, “efetivação de uma essência ideal (razão, sentido).” (OLIVEIRA, 1996, p. 202). Seria o visível que expressa o inteligível (a razão).

O caráter insatisfatório na lide com a linguagem, objeto das preocupações de Heidegger, torna-se manifesto na leitura crítica que apresenta da modernidade. Entende ser este um período em que o homem experimenta o real como objeto, o que lhe faculta a manipulação do mundo da vida. Deste empreendimento decorre a ênfase na linguagem como informação a serviço desse domínio: “o que constitui nossa epocalidade é essa forma de desvelamento do real: *a informação é a mediação do saber necessário à manipulação.*” (OLIVEIRA, 1996, p. 203). A consequência dramática desse processo é

uso instrumental da linguagem tornado absoluto, correlato a um outro problema: o da massificação.

Em grande medida, a reflexão crítica heideggeriana acerca da nossa época resume-se numa tríade, intimamente ligada ao problema do esquecimento do ser: manipulação (a que contrapõe a serenidade), a tecnificação da linguagem (que tem duas marcas: instrumentalização e informação) e a massificação. Esse quadro serve a um projeto bastante nítido: facilitar o domínio do mundo das coisas, reduzindo tudo a objetos, ação que se nutre de uma concepção técnica de ciência. Semelhante operação, entretanto, revelou os traços de uma perversa dialética. Quando os homens pretenderam submeter a seu talento a natureza, dominando-a, não lhes ocorreu que esse domínio voltava-se sobre eles mesmos, pois também são natureza. O resultado foi haverem se tornado em prisioneiros justamente do que supunham ser senhores. O que se desdobra no âmbito da linguagem é similar. A busca por lhe impor estrutura rigorosamente técnica, contraparte instrumental do domínio técnico do planeta, orienta-se pela construção de uma metalinguagem capaz tenta apresentar diretrizes necessárias a tornar factível o controle e mensuração do cotidiano em seus múltiplos níveis:

Atualmente, o alvo cada vez mais mirado pela investigação científica e filosófica das línguas é a produção do que se chama de “metalinguagem”. Tomando como ponto de partida a produção dessa supralinguagem,

a filosofia científica compreende-se conseqüentemente como metalingüística. Isso soa como metafísica. Na verdade, não apenas soa como é metafísica. Metalingüística é a metafísica da contínua tecnicização de todas as línguas, com vistas a torná-las um mero instrumento de informação capaz de funcionar interplanetariamente, ou seja, globalmente. (HEIDEGGER, 2008, p. 122).

Não raro o filósofo alemão foi acusado de postura obscurantista com respeito ao conhecimento científico, mas nisso havia mais indisposição do que procedência. Existe obviamente lugar legítimo para a ciência no conhecimento do mundo, incluindo-se aí as mais variadas ciências da linguagem. Entretanto, isso não esgota as possibilidades de relacionamento com o mundo. Um desses caminhos incomensuráveis à exatidão científica passa pela experiência com a linguagem, nela insinuando-se a escuta do silêncio e os fragmentos, mediante ensaios nos quais a meta permanece distante. Diferencia-se do experimento porque neste prevalece a instrução de um método e a expectativa de repetição dos mesmos procedimentos com vistas a atestar a cientificidade de uma determinada proposta. Desnecessário encarecer a importância dessas exigências, em que se estriba capítulos exemplares do progresso da ciência. Porém Heidegger julga ser em tudo diferente o convite à experiência. Esta é infensa à orientação e segurança do método, e distingue-se pela

unicidade e imprevisibilidade. Trata-se dessa sorte de coisas que escapam ao mínimo sobressalto, em jogo dos mais arriscados, sem posição de senhorio, e com abismos, não apenas ao derredor, mas em nós mesmos. Nos amávios dessa entrega, certo pressentimento da *essência* da linguagem pode ouvir-se.

Na linguagem poética encontram-se alternativas a esse quadro moderno de domínio e quantificação do mundo da vida. Ela exibiria caminhos esquecidos, malogrados, mas que precisamente por isso ainda modularia o pensar a partir de vias alternativas e insubmissas, uma promessa afim ao manancial de profecias e utopias inscrito na fala dos poetas. René Char e Heidegger, nos diversos intercursos que mantiveram, expressavam expectativa similar quanto à clarividência dos poetas, munidos de uma indagação de teor não lógico e experimental, mas lúdico e experiencial: “René Char era grato com Heidegger por ter liberado novamente a visão para a essência da poesia, que não era senão “o mundo em seu melhor lugar”.” (SAFRANSKI, 2000, p. 470). Heidegger assinalará a sorte de pensar que se apresenta na poesia. Referindo-se a um texto de Stefan George, escreve: “Na poesia também se pensa? Sem dúvida, ao menos num poema de tanta estirpe se pensa e, na verdade, se pensa sem ciência e sem filosofia.” (HEIDEGGER, 2008, p. 125) A linguagem poética resiste a que se defina o que tem de dizer, a servir a fins determinados. Sua ambiência é a da renúncia e do silêncio. O liame entre palavra e coisa, resposta ao silêncio, esconjuro do inominável, desconhece-o o poeta. Diferentemente,

viceja na experiência poética o silêncio configurador de uma dimensão fundante da essência da linguagem.

O poema hermético, para nos determos brevemente em um caso de escrita poética, ocupou-se de intensa meditação acerca desses problemas. Talvez houvesse nele a intensidade do grito sufocado que se ausenta na meditação heideggeriana. O silêncio tem algo de urgente nesse gênero poético, dirigindo seu apelo aos mortos, ou *em nome* dos mortos. O leitor seria a contraparte, ou metáfora mesmo, da disponibilidade à escuta, ou mais provavelmente, a exposição da penúria dessa disponibilidade. Este compromisso afina-se com a principal linhagem da poesia moderna, que, em Baudelaire, inaugura-se com o gesto heroico de fazer poesia a partir da consciência da impossibilidade crescente de fazer e ler poesia, devido à massificação e às condições modernas de vida (KOTHE, 1977).

A indagação heideggeriana intenta assim devolver a linguagem à sua ambiência poética, dilacerada pela errância e tragicidade, ou seja, inseri-la no âmbito mesmo do conflito, sua legítima morada. Lembremos do paradoxo observado por Yuri Lotman ao destacar que, segundo a teoria da comunicação, quanto menos informação contiver uma mensagem, maior a comunicação (LOTMAN, 1978). No texto poético algo diverso se manifesta, pois ele condensa muita informação, mas isso não obsta a sua comunicação. Caberia perguntar, dentro dessa perspectiva heideggeriana, o que significaria semelhante comunicação, o que o texto poético comunicaria. Talvez recorrendo a outro paradoxo, se poderia

conjeturar que é a sua própria incomunicabilidade o que se encena. A dificuldade que aí se instala reenvia a leitura à sua legítima complexidade, inserindo-nos em sendas abertas para assumir o seu exercício como errância e tragicidade.

8. AS TENSÕES ENTRE SIGNIFICADO E SIGNIFICANTE NA TRAGÉDIA

O problema da linguagem na tragédia é revisitado numa importante passagem da conclusão do livro de Judet de La Combe. Nela aproximam-se Ésquilo de Heráclito, e Sófocles e Eurípedes dos sofistas. Claramente se resiste à tese nietzschiana de que a sofística teria ocasionado à tragédia a sua decadência. Observa-se antes o inverso – a cena trágica deveria aos sofistas parte considerável da sua articulação. Chega mesmo a sustentar, não sem certa provocação, que Sófocles e Eurípedes teriam sido discípulos diretos dos sofistas. Em Ésquilo haveria resistência a tomar-se a linguagem como duplo imperfeito da realidade. Em vez disso, consoante se expressa numa passagem de *As rãs*, de Aristófanes, em torção temporal considerável, a linguagem encena a sua diferença com respeito aos objetos e, além disso, pode mesmo interferir no comportamento dos homens. Judet de La Combe pondera serem tais observações mais precisas do que se faria supor a princípio. De fato, destaca-se no poeta grego o cuidado de colocar o núcleo vivo da linguagem ao abrigo de um realismo estreito (JUDET DE LA COMBE, 2010, p. 306-7). Na aludida passagem de

As rãs, sublinha-se, não sem reprovação, o modo com o qual Ésquilo teria realizado coisas com a força da sua poesia – induziu os homens a ações belicosas. Seu texto, em vez de representação de fenômenos, resultou em *produção de realidades*:

Dioniso: E tu que fizeste, para assim os tornares corajosos? Ésquilo, fala e não te irrites orgulhosamente, com ares superiores!

Ésquilo: Compus uma tragédia cheia de Ares
[*drama poiesas Areos meston*]

Dioniso: Qual?

Ésquilo: Os *Sete ontra Tebas*. Todo homem que a tinha visto deseja apaixonadamente ser combatente.

Dioniso: Isso que tu fizeste foi mal feito, porque tornaste os tebanos mais corajosos na guerra. E, por isso mesmo, toma lá (*Faz o gesto de lhe bater*). (Ar. *Ra.* 1019-1024)¹⁶

A essa passagem Judet de la Combe acrescenta, para reforçar o seu argumento, a análise do fragmento B48 de Heráclito: “par exemple, quand le mot “vie”, bios, peut en grec signifier aussi un instrument de mort comme l’ « arc », selon la manière dont on l’accentue, sur le i ou sur le o » (2010, p. 307). As palavras gregas são βίος (bíos), que significa “vida”, e βιός (biós), “arco” (BAILLY, 2000, p. 360). O referido

16. Tradução de Américo da Costa Ramalho (ARISTÓFANES, 2008).

fragmento é este: “Do arco o nome é vida e a obra é morte” (HERÁCLITO DE ÉFESO, 1978, p. 84). A tradução de Bollack e Wismann é especialmente reveladora dessa relação: “L’arc: son nom, la vie, ce qu’il fait, la mort » [τῷ τόξῳ ὄνομα βίος, ἔργον δὲ θάνατος]” (BOLLACK e WISMANN, 1972, p. 169) Em comentário ao fragmento, escrevem:

Le nom s’éclaire dans sa nature de nom par la réalité du contenu dont il se sépare. A la différence qu’introduit le rapport du signifiant au signifié s’ajoute la différence entre deux significations. Dans le cas précis de l’arc, la négation qu’implique la séparation du nom est traduite par une valeur positive, la vie, alors que la positivité de la chose désignée est mort. (BOLLACK e WISMANN, 1972, p. 170)

Julgamos nisso entrever um acento na *dimensão antitética do significante*: ao dizermos vida, por vezes pensamos morte, e vice-versa. Não estranha assim o esforço de muitos por buscar na meditação da morte impulso vital então esmorecido. A reflexão acerca da finitude emprestaria a coragem necessária ao enfrentamento dos mais altos desafios da vida. É possível comprometer-se com essa ideia, mas ela impõe limites. O significante da morte, ao nos conduzir à lembrança da vida, reencontra-se com o seu outro – o significante da vida, a nos expor o inapelável aceno

da morte. De todo modo, *o movimento do significante inscreve a dimensão ativa do leitor, é um modo de ação.*

Talvez se possa verificar nessa análise uma antecipação de um processo que Luiz Costa Lima chamou de mimesis da produção. Refere-se às mudanças de procedimento entre alguns escritores modernos em sua crítica da ideia de representação em arte. O conceito é assim definido: “Neste caso, o Ser já não é o seu lastro prévio, mas o que advém, o seu ponto de chegada.” (LIMA, 1980, p. 170) Deslocamento tanto ontológico, quanto temporal. Na relação com a realidade, ou as representações sociais a ela emprestadas, a mimesis da produção incide num movimento negativo e construtivo: marca sua diferença com relação ao *status* vigente, e luta diligentemente por abrir novas vias compreensivas: “E, se identificarmos o Ser com o real, diremos que o próprio da mimesis da produção é provocar o alargamento do real, a partir mesmo de seu déficit anterior.” (LIMA, 1980, p. 170) Nessa assimetria, que findará por ofertar ângulos imprevisos de leitura da representação, ou sua desmontagem produtiva, emerge em primeiro plano a figura do leitor. Destarte, *outra* relação com a referência se estabelece, por força do seu apagamento. Semelhante trabalho do negativo, no entanto, ultrapassa o nível da simples anulação do objeto, articulando-se simultaneamente com o esboço de feições alternativas do ser, além de insinuar, nos planos da diferença, estratos da referência apagada (LIMA, 1980).

No cerne da lide trágica da leitura desponta a desconfiança de que se a linguagem pode revelar algum conhecimento do mundo, tal se insinua precisamente na tensão entre significante e significado, e não em sua identidade. O fracasso da representação, nesse sentido, deve suscitar a atenção dos intérpretes, por insinuar o tipo de arremate artístico consentâneo ao gênero. Convém ressaltar ser a recusa completa da representação também enganosa, convertida em espécie de discurso dogmático às avessas acerca da identidade. É na tensão que se deve deter o estudioso da linguagem, se pretende repor em cenário adequado um diálogo feito de aproximações e estranheza, promessas e impasses.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓFANES. *As rãs*. Trad. Américo da Costa Ramalho. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.
- BAILLY, Anatole. *Le grand Bailly – dictionnaire grec-français*. Hachette: Paris, 2000.
- BARTHES, Roland e COMPAGNON, Antoine. Leitura. Trad. Tereza Coelho. Enciclopédia Einaudi, Imprensa Nacional, 1987.
- BENJAMIN, Walter. Destino e caráter. Trad. Ernani Chaves. In.: *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011a.

- _____. Para uma crítica da violência. Trad. Ernani Chaves. In.: *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011b.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BOLLACK, Jean e WISMANN, Heinz. *Héraclite ou la séparation*. Paris: Les Éditions du Minuit, 1972.
- CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997.
- DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. *O que é filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- ÉSQUILO. *Orestéia I: Agamêmnon*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2004.
- FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. 6ª. ed. Rio de Janeiro: FAE, 1994.
- HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, R.J.: Vozes; Bragança Paulista, S.P.: Editora Universitária São Francisco, 2008.
- HERÁCLITO DE ÉFESO. Fragmentos. Trad. José Cavalcante de Souza. In *Os pré-socráticos*. Org. José Cavalcante de Souza. 2ª. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os Pensadores)
- JUDET DE LA COMBE, Pierre. *Les tragédies grecques sont-elles tragiques?* Paris: Bayard Éditions, 2010.

- KOTHE, Flávio. Introdução. In.: Celan, Paul. *Poemas*. Trad. e introdução de Flávio Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.
- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- OLIVEIRA, Manfredo Araújo. *Reviravolta lingüístico-pragmática na filosofia contemporânea*. São Paulo: Loyola, 1996.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Heidegger: um mestre da Alemanha entre o bem e o mal*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2000.
- SCHELLING, F. W. J. Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo. In.: *Obras escolhidas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os Pensadores).
- _____. *Filosofia da arte*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001. (Clássicos).
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

III. A PARTILHA DA DOR E DO SILÊNCIO: ESTRATÉGIAS META-TEATRAIS NO *PROMETEU* *AGRILHOADO*, DE ÉSQUILO

INTRODUÇÃO

A identificação dos leitores com a peça *Prometeu Agrilhoado*¹⁷ explica-se por diversos motivos, dos quais desponta o tema da resistência obstinada contra a tirania. Obtém-se semelhante efeito por intermédio de algumas estratégias retóricas de aproximação e distanciamento, notórias no apelo a que vejamos o que veem as personagens, como se deparássemos com a *cena da cena* – a primeira é a que se desenrola ante os nossos olhos, a segunda, aquela a que se referem as personagens, recurso revelador

17. Todas as citações em português dessa obra procedem da tradução de Trajano Vieira (2007). Alterações pontuais, de minha autoria, foram devidamente identificadas. Com respeito ao título, optamos por *Prometeu agrilhoado*, algo mais preciso do que *Prometeu prisioneiro*.

de composição metateatral. Daqui decorre uma intensificação das emoções e do processo da empatia, do ato de colocar-se em lugar de outrem, pois somos inseridos na perspectiva dos heróis e anti-heróis do drama, com focalização que, se por um lado se limita, por outro amplia a possibilidade de um *saber pelo padecer*, divisa peculiar ao autor da obra, Ésquilo¹⁸. As lágrimas das personagens, quando testemunham as diversas expressões de sofrimento na peça, espelham – e incentivam retoricamente – as lágrimas que se pode colher ao público¹⁹, assim oferecendo oportunidades

18. Referimo-nos à máxima esquiliana do *pathei mathos* (A. Ag. 177), o aprendizado pelo sofrimento, expressão do corifeu acerca do modo como Zeus conduz os homens a um tipo de conhecimento dificilmente obtido por outras vias.

19. Efeito afim ao da catarse aristotélica: “A tragédia é a imitação de uma acção [*praxeos*] elevada [*spoudaias*] e completa [*teleias*], dotada de extensão [*megethos*], numa linguagem embelezada [*bedysmenoí*] por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões [*pathematon katharsin*].” (Arist. *Po.* 1449b 20-25 – trad. A. M. Valente). O teor da formulação aristotélica suscitou infundável polémica. Era recorrente seja a defesa da acepção médica de “catarse”, seja a direção ética. Na impossibilidade de analisar em pormenor os diversos ângulos do tema no espaço deste ensaio (mas que o fizemos no capítulo VII), apenas mencionamos que nos interessa sobremodo o perfil ético do efeito dramático da tragédia, embora não nos pareça incompatível com os elementos hipocráticos de que Aristotételes certamente se aproximou, embora se

de partilha da dor que se evidenciam nas palavras e nos gestos, e também no silêncio.

As duas cenas ligam-se por via metonímica. Os seus movimentos servem-se de um *jogo da visão* que é a estratégia retórica e artística da peça para convidar os espectadores e leitores à filantropia. A isso se soma a questão da temporalidade – o heroísmo de Prometeu configura-se no misto de coragem nas ações do passado e a rememoração resoluta dos seus sofrimentos. Vemos encenar-se o espaço e tempo em perspectiva trágica. Tais elementos sublinham a profunda significação aos diversos temas que se entrecem na trama, e é o que nos propomos investigar neste ensaio.

1. ASPECTOS DA TIRANIA DE ZEUS

A autoria do *Prometeu agrilhado* tem sido objeto de controvérsia²⁰, com intensidade variada, desde

tenha deles se servido mais em termos analógicos do que propriamente patológicos.

20. Entre os que se recusam a atribuí-la a Ésquilo despontam Wilhelm Schmid, Mark Griffith e Martin West, os quais se serviram de argumentos provindos de análise estilística e métrica. Griffith levou a cabo trabalho rigoroso com o qual julgava apresentar dados bastantes para recusar-se a autoria esquiliana da peça. Apresentava o projeto de análise o mais objetiva possível da obra, de modo a colher respostas satisfatórios a essa questão, em busca de comparar-se em bases mais factuais o *Prometeu* com as demais obras supérstites de Ésquilo: “*This can only be done if we can discover and apply truly objective criteria to the available material*” (GRIFFITH, 1977, p. 3). Em que pese a notória seriedade na condução de

o século XIX. Parte considerável da questão liga-se

um trabalho elogiável do ponto de vista metodológico e da erudição, componentes artisticamente cruciais à peça colocaram-se à margem por não se adequarem aos requisitos de objetividade anunciados. Tal escolha conduziu a resultados discutíveis.

Diferentemente, parece a outros estudiosos, tais como S. Saïd, J. Herington e A. P. Sottomayor, serem insatisfatórias as razões apresentadas contra a autenticidade da obra. Ao término de uma apreciação minuciosa do trabalho de Griffith, Saïd afirma que as razões para seguir-se a tradição ainda são preponderantes: “*Car cette tradition est tout à la fois unanime et ancienne. Elle remonte au moins à Aristophane de Byzance et, au-delà, aux didascalies d’Aristote qui reposaient sans doute sur des documents officiels athéniens.*” (SAÏD, 1985, p. 80). Herington, por seu turno, manifesta dúvidas sobre a capacidade de um método científico medir os diversos níveis estilísticos de um grande poeta: “*by what scientific method can one define the sylistic or metrical capacity of a poet of this stature?*” (1986, p. 183). Além disso, os principais temas das peças supérstites do escritor grego encontram-se no *Prometeu agrilhoado*. Finalmente, Sottomayor acrescenta ainda duas ponderações que servem de justo reparo à tese de Griffith. Lembra que nos chegou apenas um décimo das peças do poeta grego, quantidade insuficiente para se elaborar análise estilística abrangente da sua obra. Chega a mencionar o aparecimento de novos fragmentos da peça *Niobe*, com traços estilísticos afins ao *Prometeu*: “*formalmente apresentam traços estilísticos divergentes da maioria das obras conservadas de Ésquilo, mas que, como notou Max Pohlenz (Die griechische Tragödie, p. 84), se aproximam das do Prometeu Agrilhoado.*” (SOTTOMAYOR, 2008, p. 19). Aos três é comum a referência ao fato de jamais ter sido posta em dúvida na Antiguidade a autoria esquiliana da peça.

à peculiaridade do caráter de Zeus na peça, que difere substancialmente de sua imagem em outros textos de Ésquilo, por força do exercício implacável do seu poder que a obra não cansará de sublinhar, sobretudo no castigo inclemente imposto a Prometeu. A repetição do termo “tirano”, aplicada ao soberano dos deuses, se lhe atribuía uma imagem desfavorável junto ao público, o que não se observava nas outras composições do escritor grego. É de fato uma das questões difíceis do drama, que motivou respostas as mais diversas. Grande parte delas buscou harmonizar as diferenças com a hipótese de que Zeus haveria de ser reabilitado na peça seguinte da trilogia (PODLECKI, 1999; SOTTOMAYOR, 2008). Seria plausível esperar mudanças na caracterização das personagens – embora, como destacaremos adiante, se deva precaver contra os riscos de um esquema evolucionista imposto a esse problema.

Vale ainda mencionar a posição do R. P. Winnington-Ingram, elogiável em sua honestidade – pois confessa a dificuldade em tomar posição. Sugere que possivelmente se assumiu com excessiva presteza a existência de apenas três grandes tragediógrafos, graças ao testemunho de Aristófanes e Aristóteles. (WINNINGTON-INGRAM, 2008). Revela-se um exercício de cautela sobremodo curioso, pois não deixa de disseminar considerável desconfiança sobre temas já carregados de polêmica.

Embora se trate de questão difícil e ainda distante de repousar em alguma sorte de consenso entre os especialistas, inclinamo-nos em favor da autenticidade da peça. Os argumentos em pró da autoria esquiliana ainda se nos afiguram os mais consistentes.

Modo mais satisfatória se ligaria ao confronto entre o poder novo, representado por Zeus, e o antigo, cuja reconciliação se faz mediante a persuasão, sob pena de deitar a perder numa infinda espiral de violência a história futura. É um texto, nesse sentido, que lida recorrentemente com pensar os limites da violência²¹, e “*démontre avec éclat la puissance d’une juste persuasion et affirme avec force que seul un ordre qui se fonde sur le respect et sait dépasser l’opposition de l’ancien et du nouveau est à l’abri de la destruction.*” (SAÏD, 1985, p. 20). Deste modo, o retrato de Zeus não chega a contradizer aquele encontrado na *Oresteia*, por exemplo. Notar-se-ia tão somente uma diferença de ênfase, sobre uma base comum, a de que o poder que se exerce baseado exclusivamente no medo é assaz frágil e pouco dura, enquanto aquele que se fortalece por meio de um misto de temor e respeito (*sebas*) destina-se com mais probabilidade a ser estável.

Embora sejam plausíveis todos esses reparos com respeito ao delineamento da figura de Zeus na peça, não diminuem o impacto dessa caracterização cênica sobre o público. Não deixa de representar considerável ironia da história o fato de ter sido precisamente essa

21. Suzanne Saïd estuda em pormenor essa questão (SAÏD, 1985, p. 292-310) e apresenta resultados bastante convincentes. Parece-lhe reforçar-se ao longo da peça os efeitos paradoxais do poder exercido por Zeus. Quanto mais exhibe a sua força, mais vê enfraquecer-se a obediência de quem é objeto da sua tirania. Assim, o *Prometeu agrilhado* “*met en lumière l’impuissance relative de la force.*” (Idem, p. 282).

parte da trilogia a que foi conservada ao longo da história – a imagem tirânica do deus dos deuses. É improvável que ninguém se sentisse intensamente atingido por esse quadro, ainda que nas peças subsequentes o escritor lograsse êxito em oferecer uma harmonização satisfatória – supondo-se que se tratasse efetivamente de uma trilogia. Contra essa figura do poder discricionário afirma-se o protagonista, Prometeu. A assimetria de forças e a tensão disso resultante estrutura parte considerável da peça.

2. O SOFRIMENTO E OS SILÊNCIOS DE PROMETEU

O silêncio em uma peça teatral necessita ser devidamente qualificado. Não raro, dá-se tão somente por limites cênicos, sem que nele se insinue qualquer outra razão mais significativa – pois não é razoável que todas as personagens tomem a palavra ao mesmo tempo. Há, no entanto, situações em que o silêncio é deliberado – obedece a uma intenção semântica da obra. Convida o público a refletir a seu respeito, e está repleto de significado – não é mera ausência, mas uma *falta que se pretende significativa* precisamente por sua ausência. Por essa razão, Oliver Taplin julga relevante identificar-se a diferença entre os dois tipos de silêncio, operação capaz de conduzir o trabalho de interpretação das peças a um nível mais consistente e fecundo: “*This basic distinction between silences which are and are not significant, which do and do not have attention drawn to them, is vital.*” (TAPLIN, 1972, p. 57). Diferentemente

do teatro moderno, pontuado de silêncios, no drama antigo o uso de semelhante expediente era escasso – havia a tendência à continuação do som: “*In surviving Attic tragedy there is scarcely anywhere, so far as I can see, where the text obliges us to suppose a total silence of more than a few seconds.*” (TAPLIN, 1972, p. 57). Trata-se de observação importante, pois nos franqueia instrumentos capazes de oferecer mais precisão à análise do significado do silêncio nas peças trágicas

Taplin procede a cuidadosa análise dos fragmentos das peças *Mirmidões* e *Níobe*, com vistas a atestar o alcance de uma hipótese que elabora em diálogo com Aristófanes, em *As rãs* (905)²². Permite-lhe estabelecer uma útil distinção entre um tipo de “silêncio esquiliano”, resultado de uma estratégia de reflexão, e um outro tipo, o “silêncio em Ésquilo”, ligado a necessidades técnicas e cênicas. Após esse itinerário, passa a ocupar-se da questão no conjunto das obras supérstites do escritor grego. Na grande maioria delas encontra elementos característicos dos limites técnicos do teatro, particularmente do grego, caso em que a busca por alguma sorte de significado mais profunda nesse recurso conduz a evidente frustração. Os únicos

22. Na peça, Eurípides observa: “Logo de entrada, ele [Ésquilo] fazia sentar uma figura qualquer velada, um Aquiles ou uma Níobe, ocultando-lhe o rosto, figuras da tragédia que não tuiam nem mugiam.” (Ar. *Ra*. 911-913). Um pouco adiante Dioniso contrapõe-se a essa censura: “Eu gostava desse silêncio [*tei siopei*] e isso me dava um prazer não menor do que os tagarelas de agora.” (916 – tradução de Américo da Costa Ramalho).

momentos em que o silêncio das personagens timbram em tonalidade significativa ligam-se a Cassandra, no *Agamemnon*, e Prometeu, na peça homônima: “*silences which are the object of direct attention, so that the questions arise why the person is silent, and how and when he will break his silence.*” (TAPLIN, 1972, p. 94). A ênfase recai na expressão “atenção direta”, exigência especialmente necessária no teatro antigo. O silêncio de Prometeu deve-se à sua insubmissão titânica. A exemplo do de Aquiles e Níobe – nos fragmentos de *Mirmidões* e *Níobe*, respectivamente –, é o único que se desdobra logo no início da peça. No entanto, o uso que o escritor grego faz desse expediente teria sido bastante modesto: “*Yet Aeschylus does not make much use of this silence.*” (TAPLIN, 1972, p. 78). Esta conclusão, no entanto, se nos afigura insatisfatória, por ser precisamente a articulação entre silêncio e tirania um dos eixos estruturantes da peça. Em que pese esse reparo, a distinção entre os dois tipos de silêncio evidenciada por Taplin lança luz considerável no estudo do *Prometeu agrilhado*, e nos permite esclarecer tratar-se de um “silêncio esquiliano” aquele acerca do qual nos ocupamos neste ensaio, cuja significação profunda advém de uma resposta à tirania de Zeus.

É significativo a esse respeito o fato de não apenas Prometeu, mas todas as personagens da peça, mesmo que divinas, refletirem algum nível de relacionamento com o poder autocrático do soberano dos deuses: a obediência relutante de Hefesto; o sadismo de Poder; o lamento das Oceânides; o conselho pragmático

de Oceano; Io, vítima inocente da tirania; a cumplicidade cínica de Hermes. Todos encontram-se inextricavelmente ligados à tirania – do sofrimento ao lamento, até a aceitação interesseira (HALL, 2010, p. 229). Uma breve análise dos diálogos que se entretecem na peça pode demonstrá-lo.

Prometeu vê-se punido por ousar roubar o fogo a Zeus, e entregá-lo aos homens. A cena inicial da peça revela os preparativos do castigo, sob os cuidados dos emissários de Zeus, o Poder (*Kratos*) e a Violência (*Bia*). Obrigam Hefesto a cumprir o plano, que se resume a prender o cativo com correntes a uma rocha. A isso Prometeu observa em silêncio. Quando os três saem, e o deixam sozinho, ouvimos as suas primeiras palavras, expressas em dor e solidão. Ao longo da obra receberá algumas visitas – as delicadas Oceânides, o prudente Oceano, a desventurada e delirante Io, sua companheira de martírio. Todos reagem ao sofrimento físico do titã, ora comentando-o, ora partilhando a sua dor e instigando-o a passar do silêncio ao *logos*. Também aparece o cínico e soberbo Hermes, o qual insta com o herói para que se vergue às ordens de Zeus, e revele um segredo que ameaça o futuro do reinado do soberano dos deuses, mas em vão. A recusa lhe custará novo sofrimento, o de ser encerrado em abismo profundo, aonde irá carpir seu sofrimento pelos séculos por vir.

Em sua primeira intervenção, na abertura do drama, Poder refere-se ao espaço em que se encontra, na terra

cítia: “deserto inacessível [*abroton eis eremian*²³]” (A. Pr. 2). O adjetivo *abroton* auxilia na conformação de um quadro semântico tão rico quanto preciso, fazendo sobressair o território de uma ausência de pessoas queridas. Mark Griffith, em seus comentários ao texto de Ésquilo, observa com precisão: “*far from those whom P. has loved and helped*” (GRIFFITH, 1983, p. 81). A personagem Poder esclarece sua função de “aprisionar o criminoso” (A. Pr. 143), já traindo, no adjetivo empregado, disposição inexorável.

Ao longo da peça se vai delineando em Prometeu a figura de nosso sonho de superação da indiferença, mesmo que lhe custe temível sacrifício, ao recusar a posição de mero espectador das desventuras dos homens. A isso faz menção Poder, quando se reporta ao ultraje (9: *hamartias*) cometido por Prometeu, movido que estava por gestos filantrópicos (11: *philanthropou ... tropou*). Para o emissário do tirano, um sacrifício que diminuía com justiça o supliciado; para as demais personagens (e o público), a razão de crescer na admiração de todos.

Hefesto cumpre com dissabor a sua missão. Enaltece as altas qualidades de Prometeu (8), em especial os seus pensamentos elevados (18: *aipymeta*). Sublinha a solidão do herói, assim ampliando, com arte notável, as frases iniciais de Poder (19-21). Encontra-se numa rocha em lugar desértico (*apanthopoi pagoi*). Não lhe chegam nem voz nem forma humana (21:

23. Utilizamos a edição grega preparada por Mark Griffith (AESCHYLUS, 1983).

oute phonen oute tou morphen broton). Destaca-se nessa cena o elemento visual, por sinal impressivo durante toda a peça, e que garante a espetacularidade cênica tão cara ao teatro esquiliano em geral – Prometeu é acorrentado em uma rocha sob o olhar do público e assim se mantém ao longo da peça. Constrói-se assim o quadro de uma reclusão radical. Fere entretantes uma nota recorrente na peça – o caráter arrogante do novo soberano, afim ao novo exercício do poder: “é duro quem exerce poder novo” (35). O novo por vezes se revela ambíguo: é de certo modo portador de esperança, mas também de temor, pois ainda não lhe moldou o tempo, que a tudo atenua e esquece.

No diálogo com Hefesto – Violência está presente, mas é uma personagem muda²⁴ –, Poder avisa que nada adiantará lamentar o destino de Prometeu: “Não

24. Anthony Podlecki, em passagem sugestiva, divisa a presença de *Bia*, Violência, ao longo de toda a peça: “*Bia, Violence, though a mute character (addressed by Hephaestus at line 12), makes her presence felt not only in the opening scene, but through almost every line of the play.*” (PODLECKI, 1999, p. 107). Walter Benjamin já observara que a instauração do direito não se faz sem o exercício da violência, que se tentará ocultar adiante mediante o apagamento dos seus traços genealógicos em narrativas futuras com função ideológica legitimadora. Sublinhe-se sua interpretação do direito como violência mítica metamorfoseada – o traço demoníaco do direito (BENJAMIN, 2011b, p. 134s), um veio interpretativo possivelmente fecundo para se indagar a natureza da instauração do novo poder de Zeus e do direito a ele associado – ou mesmo, da peculiaridade do direito em situações de tirania.

há remédio no lamento.” (43) O temperamento de Poder é o emblema da compaixão impossível. No conflito de definições do *agon* com Hefesto, o que este julga necessário sentir, para aquele é tão somente fraqueza: “Frouxo” (79). Contrapõe-se a esse suposto acovardamento a amostra da sua obstinação e rigidez (*authadeia*). Afirma ainda que o único ser a conhecer a liberdade é Zeus (50). No plano interno, essa afirmativa refere-se a um atributo que seria apanágio do soberano dos deuses. No plano mais amplo, a focalização encerra a mensagem de que em um regime de opressão ninguém seria livre, salvo o tirano. Griffith, no entanto, faz um lembrete importante: “*Later we shall see that even Zeus’ freedom is severely limited* (517-18, 926-7).” (GRIFFITH, 1983, p. 93).

O pesar de Hefesto, tantas vezes manifesto, é ambíguo – pelo condenado, mas também por si mesmo, pois lhe coube o papel de carrasco: “Como odeio a perícia dos meus dedos!” (A. Pr. 45). Neste verso depara-se-nos o microcosmo de uma ambiguidade que se estende a toda a peça – toca a ambivalência dos progressos da civilização. É uma passagem notável: Hefesto, o deus artesão, muito odeia (*o polla misetheisa*) as habilidades manuais (*cheironaxia*) que são seu traço distintivo e admirado por deuses e homens. Lamenta o sofrimento de Prometeu, em frase que paradoxalmente se intensifica pelo silêncio do titã – que apenas tomará a palavra no verso 88: “Ai, Prometeu, deploro a tua pena.” (66).

Quando saem Poder, Violência e Hefesto, vê-se Prometeu sozinho. Em seu monólogo, menciona

ser a causa da sua vergonhosa prisão (97) o castigo ordenado pelo novo comandante dos deuses (96). Lamenta o sofrimento (99: *pema*) que lhe sobreveio e, um tanto enigmaticamente (106-7), afirma que não pode nem silenciar, nem falar sobre as suas adversidades, pois ambas as ações se equivalem. Qual a razão dessa assertiva? Insinuar a inutilidade de ouvi-lo, dada a situação em que se encontra, ou ainda pela indiferença de muitos? Adiante (196-7) retoma ideia semelhante, mas com acento ligeiramente diverso, quando esclarece que lhe causa sofrimento seja o falar, seja o guardar silêncio. O titã insiste em dizer que paga hoje pelos benefícios dedicados aos homens (107-113), recebendo, em vez de reconhecimento, o martírio sob as ordens de Zeus. Declara ainda a filantropia que o move, um dos motes da peça: “Me liga aos homens [*broton*] forte liame” (123). O termo *broton* aduz a finitude e fragilidade²⁵ humana, ressaltando sobremaneira o generoso dom ofertado pelo herói, vazado em afeição e amizade. Há no texto uma partícula que intensifica esse amor: *lian*, “em demasia”, “profundamente”. Esse traço é essencial à identificação do público com o protagonista, o qual timbra em ser não apenas um intransigente adversário da tirania, mas também um fervoroso amigo da humanidade.

25. Discutimos o significado desse termo no capítulo I, seção 1, quando analisamos um artigo de Nicole Loraux (1992).

A certa altura menciona ouvir um barulho, mas ainda não sabe de que se trata: “Ai” Estranho rumor! Aroma sem figura me circunda” (115). Em um crescendo admirável, o prisioneiro pode finalmente discernir a natureza dos sons a que se referia: trata-se de asas que se aproximam, e o deixam irrequieto (127), até finalmente se revelarem as Oceânides, as delicadas filhas de Oceano. Elas dizem imediatamente a Prometeu (128-129) que nada tema, pois são suas amigas. Ainda pesava na memória de muitos o som duro e ritmado dos pregos e grilhões com que o amarrara Hefesto. O contraste não poderia ser mais oportuno. Também a acolhida gentil dessas personagens opõe-se ao tom implacável de Poder. Em testemunhando estas antíteses e as tensões que imprimem à trama, o público logo estará em boas condições de decidir-se – ao menos cenicamente – pelos polos em disputa.

As Oceânides confessam sua surpresa com a ousadia e intrepidez (*thrasys*) do titã (178), cujo ânimo incoercível, mesmo na fraqueza, equivale ao teor inquebrantável de Zeus. Prometeu relata que após Cronos ter sido destronado, buscou aconselhar os titãs para que agissem de modo atilado e com engenho, mas sem sucesso – a este alvitre preferiram o caminho que lhes parecia mais fácil, o da violência (208), uma escolha que os poria inelutavelmente a perder. A mãe do protagonista, Têmis, já lhe havia dito (213) que o vencedor seria quem se servisse de astúcia (*dolos*), e não da força pura e simples. Com essa resposta, Prometeu viu-se premido a auxiliar Zeus. No entanto, mesmo tais ressalvas não deixam de esbater a imagem de um

herói de alta estirpe, intrépido e infenso a barganhas. É uma fissura nada desprezível em seu passado. No mínimo, convida à prudência com respeito ao modo idealista com que rapidamente cobrimos nossa interpretação da personagem.

Prosseguindo em seu relato, ele conta ainda que Zeus, uma vez vitorioso, planejou destruir a todos os homens, criando nova raça. Prometeu interveio a tempo de impedir que esse intento de concretizasse, e ainda haveria de presentear aos mortais ao preveni-los de tomar conhecimento do seu destino (*moros*), do dia da sua morte (250), a insuflar-lhes falsas esperanças (*typhlas ... elpidas*). Mas ele que uma vez demonstrou piedade (*oiktos*) pelos homens, não recebe em paga senão um tratamento impiedoso (*neles*).

Chega em seguida o próximo visitante, Oceano, que afirma ser solidário com os sofrimentos do titã (288), dele compadecendo-se (*synalgo*). Faz uma referência ao oráculo de Delfos (309: “*gignoske sauton*”), sem mudanças significativas, segundo Griffith: “*γίγνωσκε σαυτὸν ‘Recognise who (or what) you are’ (...) inscribed over the entrance to Apollo’s sanctuary at Delphi, and regularly quoted to admonish the proud or ambitious to recognize their limitations.*” (GRIFFITH, 1983, p. 144). Não obstante, a referência logo a seguir ao novo tirano (A. Pr. 310) insinua um conselho mais afim à conveniência que à virtude. Em uma tirania, o “conhecer-se a si mesmo”, apanágio de um espírito livre, torna-se em busca dos meios de melhor adaptar-se – a linguagem mesma contamina-se.

Prometeu prodigalizou aos homens os saberes necessários à feitura e progresso da civilização (450-506): casas e trabalho com madeira. Ensinou-os a observar os astros e discernir as estações, a conhecer os números e escrita, a domesticação de animais, a navegação, a medicina e a mineração. Ele assim o resume: todas as artes humanas devem-se a Prometeu (506). Aqui se evidenciam diferenças importantes com respeito ao relato de Hesíodo (Hes. *Th.* 507-616), com a predominância dos benefícios do progresso técnico, e não da decadência da Idade de Ouro. É necessário, no entanto, tomar-se em consideração as ressalvas de Saïd (1985), as quais esbatem esse otimismo, e que teremos oportunidade de examinar com mais vagar adiante. Note-se como, alguns versos adiante, as Oceânides, após tecerem o desejo de que tenham vida longa e feliz, manifestam seu desconforto com Prometeu: ele se lhes afigura a efígie da fragilidade da existência. Afirmam estremecer (*phrissō*) ante a exposição do sofrimento de um deus acorrentado (A. *Pr.* 540).

A entrada em cena de Io é intensa e dolorosamente visual. Vem com chifres, assemelhada a uma rês, resultado de um castigo injusto infligido por Zeus, além de ver-se atormentada pela picada de um moscardo (*oistros*) – se imaginário ou real, não é fácil discernir. Da mesma palavra já se haviam utilizado outros escritores para referirem-se a algum tipo de delírio humano. Mas é incerto se o seu uso na peça é literal ou metafórico (GRIFFITH, 1983, p. 195). Desdobra-se uma impressionante cena de encontro dos desafortunados (A. *Pr.* 594-5), de dois seres em

temível estado de sofrimento, vítimas da tirania. Também inquieta o contraste entre as posições de ambos – Prometeu em correntes, Io a correr (p. ex., 622), sem que disso se possa divisar qualquer saída, ao invés, apenas reforçam a fragilidade do estado de cada uma das personagens: a imobilidade do titã ganha relevo com os movimentos de Io, ao mesmo tempo em que sublinha o desvario dos gestos frenéticos da sua visitante. Todos esses recursos permitem que a cena contrastante das duas vítimas de Zeus movimente as emoções dos espectadores a nível crescente de intensidade. A saída de Io (885-6), por fim, é acompanhada por expressões de profunda dor e delírio, cujo impacto quadra-se à perfeição com a sua entrada em cena (561) e os diálogos que entretreve com Prometeu, seu companheiro de dores e sevícias.

As Oceânides enunciam em oximoro imagem que marca a irredutibilidade do sofrimento de Prometeu e Io à linguagem. Estes dois testemunham uma luta que não se pode lutar (904): “*apolemos ... polemos*”. Trajano Vieira propôs uma bela tradução para a frase: “A luta é luto”. Não configura um simples reforço estilístico, em razão de serem os impasses mesmos do enredo e o caráter em última instância inexprimível do sofrimento o que se pode intuir na luta da frase com o silêncio, estratégia coerente com os riscos em que se detêm as personagens na resistência a um poder arbitrário.

Em todas as intervenções das personagens ressoa uma nota comum: a afirmação da vontade inquebrantável de Zeus, do novo poder que se

exerce por via extremada e infenso ao menor gesto de compaixão. Em mais de um momento, sustentam ser inútil a resistência ao novo regime. Mas se do ponto de vista político o confronto favorece o tirano, cenicamente é o prisioneiro quem sai vitorioso, o único herói verdadeiro da peça, a erguer-se paradoxalmente triunfante em sua queda.

3. O LAMENTO E A MEDITAÇÃO SOBRE OS EFEITOS DA TIRANIA

Prometeu agrilhoado foi terreno fértil para a busca de sujeitos históricos a que a figura de Zeus supostamente se referiria. Sobram motivos para desconfiar desse tipo de investigação. Podlecki apresenta alguns deles quando nota que ao insistir no mero retrato alegórico de um tirano, o estudioso arrisca-se a esquecer o traço ficcional que alimenta toda arte genuína. Não temos dificuldade em subscrever esta advertência, coerente com o pressuposto de que uma obra de arte é algo mais do que um documento de época: “*It is one thing to say that Aeschylus drew on real tyrants whom he knew or had heard about for realistic details of portraiture in his treatment of Zeus; quite another to believe that he was writing poetic allegory.*” (PODLECKI, 1999, p. 111). Da utilização de traços peculiares aos tiranos historicamente existentes não se segue a representação servil de uma determinada figura histórica.

Feitas essas ressalvas, Podlecki sugere haver no *Prometeu agrilhoado*, ainda que indiretamente, considerável presença da luta de Temístocles contra a

tiranía, líder político que Ésquilo aprendera a admirar havia muito: “*In molding his ultra-tyrannical Zeus at the end of his career, may not Aeschylus have been reflecting – if only incidentally – influences to which he had been exposed decades before by the politician he so much admired?*” (PODLECKI, 1999, p. 117). A luta dos atenienses contra a tirania se foi reforçando por todos os lados, o que em grande medida explica o fascínio exercido pelo alvorecer da experiência democrática. Tal reação viria a manter-se forte no século seguinte, mesmo entre autores infensos à democracia, como Platão e Aristóteles. Segundo o autor, a *Política* de Aristóteles contém um arrazoado crítico da tirania muito próximo do que encontramos no *Prometeu*. O capítulo nove no livro V da *Política* trata dos meios pelos quais se mantém uma tirania. O foco reside na luta contra todas as personalidades excepcionais e orgulhosas, e contra grupos de discussão que poderiam fortalecer o ânimo de seus membros na luta contra o regime opressor. Oceano parece mesmo sugerir que Prometeu é castigado justo por suas qualidades excepcionais: “*Ocean had suggested snidely that Prometheus was too wise for his own good, perissophrôn (328), and he is urged by Hermes to mend his thoughts, orthôs phronein (999).*” (PODLECKI, 1999, p. 119). Ésquilo antecipou-se dessarte a um tratamento da tirania que haveria de tornar-se modelar.

Podlecki retira ainda à peça um outro elemento político de relevo. Refere-se ao verso 324, quando Oceano assevera ser Zeus um monarca incompassivo que não presta contas da sua administração a

ninguém. Dificilmente não mereceria a atenção do público a referência implícita ao instituto democrático da *euthynai*, que exigia, de quem exercia cargo na magistratura, a prestação de contas ao término do seu mandato (PODLECKI, 1999, p. 115).

Tais esforços analíticos, posto que modelares, ainda resultam insuficientes para conceder uma interpretação convincente para uma passagem que insiste em desafiar-nos. Quando Prometeu questiona a violência (A. Pr. 735) como marca das ações de Zeus, lança uma nuvem de dúvidas sobre o público. É pouco provável que não tenham, ao menos alguns deles, chegado a especulações semelhantes às de Xenófanes²⁶, acerca da representação justa da divindade, embora disso pudessem tirar conclusões diversas entre si. É duvidoso que mesmo em se tratando de festa cívica, a tragédia não tenha resultado em inquietações individuais. O modo como Platão a isso reage, buscando imagem que se lhe afigurava mais coerente da natureza dos deuses, parece demonstrá-lo²⁷. Além disso, a peculiaridade da reflexão acerca do sofrimento na tragédia desestabiliza a posição cômoda perante a simples reprodução de valores cívicos. Nicole Loraux intuiu o núcleo desse problema quando sublinhou a função do lamento na tragédia grega, o qual esmaece sua tonalidade política: “*expressions of mourning have become, if not a weapon of war, at least the only weapon*

26. Conferir, por exemplo, *Xenoph.* DK B 11, 12 e 15.

27. Tome-se esta passagem do livro III da *República*: “é impossível que o mal venha dos deuses” (Pl. R. 391e – trad. Maria H. R. Rocha Pereira).

in a struggle that is unarmed, or hopeless.” (LORAUX, 2002, p. 13). As suspeitas que assim enunciamos estejam-se no princípio de que o texto literário, por sua multiplicidade de planos, e por não limitar-se a ser mero documento de época, suscita reflexões que não se subsumiriam ao quadro institucional e social vigente.

Autor de ações de inextinguível heroicidade no passado, Prometeu surge em cena como a imagem da reflexão, ainda que exercida predominantemente em tom de lamento. O contraste implícito que assim se constrói prepara retoricamente a identificação entre o público e o protagonista – por via análoga a que se observara com a empatia expressa pelas Oceânides. Faz-se uma exposição meditativa das ações que tiveram lugar em tempo e espaço diferentes da peça, com ênfase a recair sobre o que *adveio* ao herói, em uma espécie de denúncia contra os seus algozes no presente. Daí que a “segunda cena”, acentuadamente meta-teatral, revele toda a sua força e importância artística, pois visa à exibição às outras personagens e ao público dos meandros e efeitos da tirania sobre o conjunto da vida.

4. ESTRATÉGIAS META-TEATRAIS E VOCABULÁRIO VISUAL

Seja o público, sejam os leitores, testemunham o castigo que sobrevém a Prometeu, sob todos os aspectos excessivo. Mas não apenas isso. Em diversas passagens, são convidados a experimentar o ponto de vista das

personagens de modo a observarem o que elas veem, arrebatadas de seu lugar de conforto para situarem-se junto à cena, sujeitas a um incessante trabalho de aproximação e distanciamento. Movimenta-se um jogo que extrai da identificação catártica seu segredo mais importante. A este sofisticado artifício de linguagem chamamos de segunda cena. Em face desse quadro complexo o público testemunha um drama que se orienta pelo processo de *sedução trágica* de aproximação da distância, ou ainda, um lembrete de que a identificação catártica nunca pode abolir por completo a distância entre o público e as personagens, e nessa fissura criam-se as condições para a resistência à indiferença²⁸. A impressão majestosa da obra esquiliana vem mesmo fortalecer essa hipótese, se sublinharmos o caráter da representação – a majestade que se faz tendo como fio condutor o sofrimento do herói trágico.

O plano cênico inicial da inserção de Prometeu é a esse respeito revelador, ao evidenciar uma dupla ausência: inicialmente, por via do silêncio; em seguida, pela falta de movimento e capacidade de ação. Pode fiar-se tão somente no uso da palavra: “Porque imóvel e incapaz de reagir pela acção, toda a força de Prometeu se concentra na arma que lhe resta, a palavra.” (SILVA, 2005, p. 54). O silêncio também se quadra com a nobreza de caráter de Prometeu, sobretudo por seu comportamento inflexível quando

28. Discutimos esse problema no âmbito da catarse aristotélica no capítulo VII.

seus algos tentam vergá-lo ao alvedrio de Zeus. A cena duplicada em traços meta-teatrais é marcada assim pela ausência e fragilidade, a oposição entre a carência de Prometeu e o excesso de Zeus. Aonde se situaria a moderação, é matéria de conjectura. Em todo o caso, parece deixar-se aos dois públicos que assistem ao suplício – os demais personagens e a plateia (ou os leitores) – as sugestões de composição de sínteses legítimas, embora provisórias. Assim, em cenas em que abundam os signos do poder absoluto, a peça constrói-se para tornar em herói o elo frágil em toda essa cadeia. *Esteticamente, é o triunfo da fragilidade sobre a tirania.* Também se presente a inversão no fato de o sem-poder, Prometeu, ser o portador de um segredo capaz de destituir o todo-poderoso Zeus. É na sutileza do saber que se insinua a vitória sobre a prepotência da tirania.

A peça notabiliza-se pelo jogo de presença e ausência. Presença de Prometeu, o herói altivo e sofredor, e ausência de Zeus, o tirano; diálogos com palavras de acentuada intensidade dramática, marcados por contrastes e tensões, e o silêncio de Prometeu em metade dos versos. Surpreende assim não apenas a escassez de ação propriamente dita, mas também espécie de ato de resistência à palavra. Allan Sommerstein sustenta haver na peça uma mudança no significado do silêncio de Prometeu. No início, aduzia à sua impotência; no final, encerra o segredo precisamente do seu poder. Nisso residiria o cerne dramático dessa obra (SOMMERSTEIN, 2010, p. 221). Constitui-se numa peça sobre o silêncio que ora

sofre, ora resiste à tirania – contrapõe-se outrossim ao palavrório que acompanha a tirania, com os seus atos de exceção, sob a dura égide de uma indiferença planejada. Mediante o uso significativo dos seus silêncios e ausências, a peça joga coerentemente contra a presunção de onipresença e fungibilidade semântica afins a todo gesto autocrático. Trata-se, para nos servirmos da distinção de Taplin (1972), de um “silêncio esquiliano” por excelência, e não apenas de um “silêncio em Ésquilo”. O impacto cênico desse silêncio também se pode medir por meio de alguns números: Prometeu apenas começa a falar a partir do verso 88. O total de versos da peça é de 1093, sendo 546 aqueles em que o titã intervém, ou seja, apenas metade (SOMMERSTEIN, 2010, p. 232, nota 5).

Em um trabalho dedicado à questão do espaço na tragédia grega, Rush Rehm formula a certa altura um conceito que nos interessa diretamente aqui: o de “espaço eremético”, mediante o qual se esclarecem as exigências cênicas da *Antígona*, *Ájax*, *Filoctetes* e *Prometeu agrilhado* (REHM, 2002). O termo “eremético” liga-se à palavra grega *eremia*, que significa “deserto”, “solidão”, “vazio” (LIDDELL e SCOTT, 1940). Rehm sublinha que o termo toma parte do nosso vocabulário por sua vinculação às práticas monásticas cristãs. Assume, assim, o sentido positivo de afastamento das tentações de um mundo caído. Entre os gregos antigos, ao invés, assume a acepção negativa de ausência, sobretudo em termos políticos: “*For the Greeks of the fifth century B. C., however, no such positive valence existed for hermetic isolation.*” (REHM,

2002, p. 114). Mas esse estudo não se restringe apenas a descrever o caráter desértico do espaço em que se move inicialmente a peça, mas também a solidão de Prometeu. Os termos referidos a espaço bem o explicitam: v. 2: *eremia*: deserto; v. 2: *abatos*: não percorrido, não trilhado; v. 20: *apanthropos*: distante dos seres humanos; v. 270: *eremos*: desértico; *ageitonos*: sem vizinhos; v. 416-7: *gas eschatos topos*: lugar mais distante da terra (REHM, 2002, p. 156).

Tal análise permite melhor compreender o sentido de alguns jogos de ambivalência na peça. Move os fios da sua crítica política a partir de espaço notadamente não político, porque externo à pólis. Os limites entre ambos tornam-se problemáticos, subvertendo a nitidez dos discursos de legitimação da pólis, numa *tour-de-force* que marca um dos elementos mais fecundos da contribuição de Ésquilo ao pensamento político. É nesse contexto que Rehm aproxima-se do jogo de olhares que sustenta a hipótese do nosso trabalho. Mas focaliza a questão em Prometeu, e não no público: “*He is the other characters’ audience and ours, just as we are his, a process of mutual observation that runs through the play.*” (REHM, 2002, p. 163). A ideia da “mútua observação” é sugestiva. Parece-nos, no entanto, ser possível demonstrar que a sua grande força evocativa ainda reside na duplicação da cena de modo a “intimar” o público a uma posição de testemunha. Relativamente à denúncia da tirania, porém, ambas as nossas hipóteses se robustecem pelo lugar do olhar e da audição no jogo de “sequestro de

consciência” que movimenta a violência em regimes de exceção.

No decurso de um estudo que ilumina ângulos importantes do *Prometeu agrilhoado*, Edith Hall afirma tratar-se da peça que provavelmente investe com mais intensidade na exposição do sofrimento das personagens. Prometeu e Io são postos frente às outras personagens e ao público como modelos de identificação – de um sofrimento cujo núcleo pode-se intuir, sem que desse conhecimento se tenha encontrado a ocasião de preveni-lo: “*Prometheus is the prototype in one sense not only of every tragic sufferer, but in another of every spectator: he is all-knowing, conscious of the meaning of his torment, and yet totally unable to prevent it.*” (HALL, 2010, p. 230). O conhecer na tragédia parece tardio e inútil. Conforme a boa fórmula da autora, é divino o conhecimento de Prometeu, mas é humana a sua vulnerabilidade física: “*His understanding is divine; his physical vulnerability to confinement and torture make him seem all too human.*” (HALL, 2010, p. 230). Conhece como os deuses, mas sofre como os homens. Poucas peças avizinham-se com tamanha intensidade da essência do trágico, de sua revelação íntima.

Nessa peça, por conseguinte, afim à substância do pensamento, é a necessidade cênica. O caráter estático do protagonista exige apuradas soluções dramáticas, e no caso em apreço, o recurso à identificação das outras personagens e do público por meio da visão e da escuta provê os instrumentos necessários à condução a perfeito arremate artístico do conjunto da obra.

Tome-se, por exemplo, um verso bastante musical e melódico, em que Hefesto tece este diálogo com Poder, quando lamenta o infortúnio de Prometeu: “A cena que tu vês corrói a vista.” (A. Pr. 69) A palavra para cena é *theama*, que pode também ser vertida por “espetáculo”. A repetição da partícula *the* em *theama dystheaton* amplifica a força da cena que se dobra sobre o público, de um espetáculo (*theama*) sob todos os aspectos doloroso, difícil de ver (*dystheaton*). Griffith esclarece tratar-se de um oximoro, que intensifica a cumplicidade com o público: “*such oxymoron* [θέαμα δυσθέατον] is characteristic of tragic diction. Part of P.’s punishment consists of the humiliation of being stared at by others; yet he is eager to summon witness to his unjust sufferings.” (GRIFFITH, 1983, p. 97).

Saïd assevera que no teatro de Ésquilo as aparências revelam, e não encobrem, a realidade. No caso específico do *Prometeu*, está em jogo um elemento especialmente importante para a sua compreensão: “*In Aeschylean drama appearances never deceive. (...) In Prometheus Bound Cratos’ harsh speech is matched by his ugly look* (cf. 78).” (SAÏD, 2008, p. 228). Dimensiona-se por esse modo uma estratégia decisiva em seu jogo visual por cujo intermédio torna o público em testemunha. A esse respeito, é esclarecedora uma observação de Hefesto, para quem a dureza da voz e aparência de Poder irmanam-se: “Tua língua repercute em tua figura.” (A. Pr. 78). Língua (*glossa*) e fisionomia (*morphe*) correspondem-se. Tal estilo, tal carácter.

Prometeu, pouco antes da entrada em cena das Oceânides, ainda sem estar certo da identidade de quem

se aproximava, diz que estavam prestes a testemunhar um desafortunado deus em cadeias: “Aprisionado, vê um deus soturno” (119). Esse construto visual se repetirá em diversos momentos, como nesta passagem em que Oceano responde ao prisioneiro: “Eu vejo, Prometeu” (307). Com objetivo similar dirige-se a Io, informando que ela vê, à sua frente, o herói que dera o fogo aos homens: “Sou Prometeu, que aos homens deu o fogo.” (612). Faz-se necessário um pequeno reparo na tradução: “Vês Prometeu...” (*orais Promethea*). Outro trecho que evidencia esses mecanismos retóricos ocorre após Prometeu pedir às Oceânides que o vejam acorrentado ao rochedo, a que elas respondem: “Eu vejo, Prometeu” (143). Mas não apenas isso: compadecem-se até às lágrimas de tamanho infortúnio:

uma neblina amarga
de lágrimas me assoma aos olhos
ao ver teu corpo ressecando
no pétreo topo,
em tais ultrajes de aço. (144-8).

O vocabulário é acentuadamente visual: olhos (*osse*), lágrima (*dakruon*) e o ato de ver (*eisidousai*). Vemos a cena que elas veem, em mais alguns dos procedimentos retóricos característicos da cena meta-teatral.

A calamidade que adveio a Prometeu, ele o diz, “agride os olhos de quem vê” (238). Sensível ao apelo do titã, o coro afirma (244-7) que preferiria não ter

visto (*eisidein*) tamanho revés, tampouco assistir às (*eisidoussa*) dores que o abatem. A resposta do titã tanto demonstra acolhida à fala do coro, chamando-o de amigo, quanto expressa o quadro visual do temível mal que lhe coube por castigo: “Sim, os amigos sofrem ao me ver” (246). Compreende que seja doloroso (*eleinos*) aos amigos (*philois*) observarem (*eisoran*) a cena. Há ainda um outro elemento importante nessa passagem. Prometeu parece sugerir que a exposição do seu sofrimento não o diminui apenas a ele: é a glória mesma de Zeus que se vê maculada (241). O espetáculo (*thea*) exhibe algo vergonhoso a Zeus (*Zeni dysklees*). Griffith assim também o compreende: “*whereas there [194-5] Zeus was seen as ‘humiliating’ P, here, after the true story has been heard, it is Zeus’ own reputation which is impugned (Ζηνὶ δυσκλεῆς).*” (GRIFFITH, 1983, p. 132). Por tratar-se de cena em segundo grau, o espetáculo do tirano revelado indigno, ridículo em seus atos repletos de prepotência e aleivosia, tem seu impacto dramático ampliado.

Em sua chegada, Oceano é recebido com uma série de perguntas (A. Pr. 298-303). Vem como espectador (*epoptes*) das desventuras do titã (299)? Surge para observar as dores (*e theoreson tychas*) do prisioneiro (302) e compartilhar de alguma sorte de indignação (*synaschalon*) com o que testemunha (303)? Prometeu assim pede ao visitante: “Contempla o espetáculo” (304). Convém sublinhar que o termo grego para espetáculo, *theama*, pertence à mesma raiz de *theatron*. Nas múltiplas implicações desse jogo, uma delas liga-se a pressupostos meta-teatrais que esmaecem a

clareza da percepção das bordas da cena. E a resposta de Oceano é também visual, ainda que vá intervir por via sobremodo equivocada na peça, movido que era por excessiva prudência: “Eu vejo, Prometeu” (307).

No decurso do seu encontro com Io, Prometeu busca incentivá-la a narrar o seu sofrimento (esp. 638-9), com a ponderação de ser recompensador o lamento que se pode colher em troca das lágrimas de quem nos ouve (*tis oisesthai dakry pros ton kluonton*). Configura-se aqui um dos momentos mais explícitos de cena duplicada, pois quem os ouve, fundamentalmente, senão o próprio público? Prometeu assegura que ele mesmo será para Io o público que a eles assiste.

Em outra passagem, logo que divisa a chegada de Hermes (941), o titã assevera que vê (*eisora*) o mensageiro de Zeus (*ton Dios trochin*), o servo do novo tirano (942). Será um episódio marcado por diálogo acerbo, com alterações sucessivas. A discordância entre ambos encontra perfeito arremate numa luta pela nomeação²⁹. Em última instância, entre eles não pode

29. O *pólemos da nomeação* constitui o cerne do *agon* em diversas peças trágicas gregas. Conferir, por exemplo, A. *Eu.*: 179-234 (diálogo entre as Erínias e Apolo), 588-613 (Orestes e as Erínias); S. *Ant.*: 441-525 (Creonte e Antígona); S. *OT*: 316-379, 432-462 (Tirésias e Édipo), 532-629 (Édipo e Creonte – esta passagem é um dos pontos altos desse gênero de diálogo); S. *Ph.*: 975-1044 (Filoctetes e Odisseu), 1222-1258 (Odisseu e Neoptólemo).

Não escapou a Aristóteles um pormenor cênico de grande importância para a montagem do *agon*: a progressiva incorporação do segundo e terceiro ator

haver sequer o menor indício de diálogo – a tirania abalou mesmo essa possibilidade. Na consumação de toda essa cadeia de lutas e acusações, chegamos ao último verso (1093), a marcar o apelo de Prometeu à sua mãe para que testemunhe, veja (*esorais*) o sofrimento injusto (*ekdika pascho*) do filho – invocação que também se dirige, com sutileza e engenho, a todo o público, agora tornado sua testemunha.

O estudo desse vocabulário permite assim conceder relevo à tessitura visual da obra. O drama concita os interlocutores de Prometeu e o público a testemunharem os temíveis eventos por meio do concurso de todos esses elementos, assim urdindo os fios da persuasão retórica em favor da filantropia, do sentir-com o protagonista as suas dores e agonias. Forma sobremodo engenhosa com o qual o escritor compôs-se não apenas a cena do malogro e desengano, mas também, e sobretudo, da partilha e da escuta cúmplices.

5. EXCURSO: A CIDADE ENFERMA E O VOCABULÁRIO MÉDICO NO *PROMETEU* *AGRILHOADO*

entre os tragediógrafos gregos: “O primeiro a mudar o número de actores de um para dois foi Ésquilo (...). Sófocles aumentou o número de actores para três e introduziu a cenografia.” (Arist. *Po.* 1449a 15-19 - trad. Ana Maria Valente). Após Sófocles haver introduzido o terceiro ator, Ésquilo passa também a utilizá-lo, inicialmente de modo frugal, até conduzir seu uso a um plano rico nas *Eumênides*: “*But in Eumenides the trial scene (566-777) makes effective use of three actors (Athena, Apollo, and Orestes).*” (SAÏD, 2008, p. 219).

Trajano Vieira, em diálogo com um trabalho de Barbara Fowles, analisa o vocabulário médico presente na peça, que tem o intuito de atestar a relação entre tirania e doença. O termo *nosos* oscilaria entre enfermidade e loucura na obra. Ésquilo teria conhecido a doutrina do pitagórico Alcmeon³⁰, para quem a saúde resultaria do equilíbrio entre estados

30. Alcmeon teria se distanciado consideravelmente das explicações acerca da natureza das doenças oferecidas por Homero e Hesíodo. Seu interesse não mais reside na atribuição divina da causa das enfermidades, mas no desequilíbrio dos mecanismos naturais dos seres vivos. Do equilíbrio entre os diversos componentes do corpo (*isonomia*) procede a saúde, mas da proeminência de um deles (*monarchia*), as doenças: “*Ciò che mantiene la salute, dice Alcmeone, è l'equilibrio (isonomia) di forze: umido secco, freddo caldo, amaro e così via; invece il predominio di una di esse genera malattia, perché micidiale è il predominio di un oposto.*” (DK 24 B 4). Foi considerável a influência dessa nova abordagem no desenvolvimento da medicina, especialmente visível entre os hipocráticos: “*The subsequent influence of this medical theory was great. It is not only adopted within the Hippocratic Corpus and employed, for example, by the author of De veteri medicina as the basis for his own dietetic theory, but it is also combined with the four element theory and given a physiological application when Empedocles maintains that a man's flesh and blood are made up of particles of the four world components on the pattern of isomoiria, and, where this gives way to inequalities, deviations from perfect health and wisdom occur.*” (LONGRIGG, 1993, p. 53).

contrários (VIEIRA, 2007, p. 134).³¹ Doença e tirania correspondem-se, portanto, na nova ordem. Estão presentes na peça termos tomados à medicina em geral, e hipocrática em particular: “No diálogo com Oceano, Prometeu nota que deve suportar a tortura até Zeus “relaxar” (*lofao*, termo técnico da medicina hipocrática³²) e sua “cólera” (*kholos*, literalmente, “bile”, é um dos “humores” da medicina da época.”³³ (VIEIRA, 2007, p. 134). Saïd, por seu

-
31. São esclarecedoras estas observações de Gabriele Cornelli: “Não é o caso de subestimar um significativo ponto de conexão entre a concepção pitagórica e atomista de ψυχή: ambas estão profundamente ligadas ao ambiente da medicina antiga. Burkert e Huffman falam, respectivamente, de *medical mileu* (Burkert 1972: 272) e *medical background* (Huffman 1993: 329) como estando por trás de ambos; Gemelli chega a postular não haver distinções entre filosofia e medicina até a terceira parte do século V a.C.: *keine Grenzen* (Gemelli 2007). Certamente há profunda influência sobre a concepção da ψυχή de ambas as “escolas” por parte das teorias da saúde como equilíbrio (μέτρον) ou ἰσονομία.” (CORNELLI, 2010, p. 115, nota 19).
 32. O termo λωφάω encontra-se Corpus Hippocraticum, *De affectionibus interioribus* 49: “There is distress in the inward parts, and sometimes sharp pain also suddenly fixes itself in the head, so that the patient can neither look up with his eyes, nor hear with his ears, from its gravity. Sweat pours down copious and foul-smelling, especially if the pain is present, though also when it **abates** [grifo nosso], and particularly at night.” (HIPPOCRATES, 1988, p. 239).
 33. Sobre a teoria dos humores na medicina grega – em especial, a palavra χόλος – vale conferir a obra *De*

turno, esforçou-se diligentemente por contribuir a um melhor entendimento desse tópico. Com notável acuidade diz que Prometeu se notabiliza não somente por ser um médico que diagnostica as enfermidades do corpo, mas também as da própria tirania: “*Il sait aussi diagnostiquer cette maladie inhérente à la tyrannie qu’est la défiance à l’égard des alliés, comme l’affirme aux vers 224-225*” (1985, p. 182)³⁴.

O coro das Oceânides, ao mencionar o castigo imerecido e ultrajante de Prometeu (472: *peponthas aikes pem*^), compara-o a um mau médico incapaz de curar-se a si mesmo: “Sofres o imerecido. Em falso giras, / no desatino perdes o equilíbrio. / Como um doutor medíocre adoecido, / falhas ao prescrever a autocura [*kakos d’ iatros hos tis es noson peson*].” (473). O termo grego para doença, *nosos*, aparece em diversas passagens da obra, e serve a um plano múltiplo de diálogo com a medicina. No contexto de tirania política que a obra tece, cuida em sobressair o caráter adoecido de um ambiente no qual se disseminam práticas discricionárias. É nesse sentido bastante

humoribus 14: “For humours vary in strength according to season and district; summer, for instance, produces **bile** [grifo nosso]; spring, blood, and so on in each case.” (HIPPOCRATES, 1959, p. 89).

34. Os versos são estes: “Desconfiar do amigo é uma doença / que jamais abandona a tirania” (A. Pr. 224-225). O termo para doença, no verso 224, é νόσημα. Tem aceção mais precisa que νόσος, o que leva Saïd a concluir que o uso sublinha “*le caractère proprement scientifique du diagnostic.*” (1985, p. 182).

coerente o fato de que o termo para médico, *iatros*, apenas se destine à Prometeu, a vítima dos abusos de Zeus. Uma breve amostra dos usos do termo *nosos* contribuem a uma melhor compreensão do problema:

“Curaste essa moléstia com que droga? [*to poion heuron tesde pharmakon nosou*] (249)” – pergunta do coro a Prometeu, sobre como ele teria logrado êxito em fazer os homens deixarem de se preocupar com a morte (248). A resposta é que insuflou, neles, falsas esperanças.

“Prometeu, desconheces a receita: conversa cura o coração colérico [*oukoun, Prometheu, touto gignoskeis, hoti / orges nosouses eisin iatroi logoi*]” (377-8) – pergunta de Oceano a Prometeu, marcada por uma prudência excessiva, que não obterá êxito em persuadir o titã, o qual, com admirável coerência, resiste a soluções fáceis.

“A esse quadro fatal, em combati / com drogas bem dosadas, salutares / que expulsavam as moléstias graves. [*edeixa kraseis epion akesmaton / hais tas hapasas examynontai nosous*]” (482-3) – aqui Prometeu, em diálogo com as Oceânides, narra os diversos benefícios que proveu aos homens, entre eles remédios com os quais puderam curar-se de diversas enfermidades.

“Há droga que me cure? / Outro meio? Se sabes, / revela, grita à virgem / incerta no infortúnio. [*ti mechar, e ti pharmakon nosou? / deixon eiper oistha*]” (606-7) – é a pergunta de Io, ansiosa por encontrar termo ao seu sofrimento.

“que ela informe primeiro sua doença; que relate sua sorte deplorável [*ten pesde próton historesomen*”

noson / autes legouses tas polyphthorous tychas]” (632-3) – o coro expressa o desejo de ouvir o relato das desventuras de Io. Esta passagem apresenta certa dificuldade. Prometeu estava prestes a predizer os infortúnios que ainda cairiam sobre Io, mas é interrompido pelas Oceânides. Pedem que lhes seja dado o “prazer” (631), *hedone*, de ouvir de Io o relato dos infortúnios que enfrentara até aquele momento. Como se pode sentir “prazer” nesse tipo de história? Na *Odisseia* há passagens com temática similar, quando os diversos hóspedes de Ulisses punham-se ao pé de si com o fito de ouvir-lhes a narrativas dos reveses em sua fortuna. De certo modo, é o mesmo que se passa com o público. Caminho satisfatório seria oferecido na *Poética* da Aristóteles, quando se refere ao prazer específico que se experimenta perante eventos cênicos urdidos com boa estruturação de eventos³⁵. Toca o cerne do que chamava de catarse. A questão que deve nos obsedar é se semelhante prazer estético oferece vias bastantes para a resistência à indiferença.

“Conta: é caro aos enfermos conhecer de antemão o percurso de sua dor.” [*leg', ekdidaske: tois nosousi toi glyky / to loipon algos prouxeplastasthai toros*]” (698-9) – o coro solicita a Prometeu que finalize o relato das adversidades que Io ainda haveria de enfrentar.

“Hermes: Traduzo: doença grave te enlouquece.” “Prometeu: Se o ódio aos inimigos for doença. [H: *klyo s' ego memenot' ou smikran noson.*” “P: *nosoim' an, ei nosema tous echthroustygein.*]” (977-8) – é um diálogo

35. Conferir, a esse respeito, o capítulo VII deste livro.

tecido em *agon*, em que Prometeu inverte o sentido de *nosos* – de rematada loucura e imprudência, de que o acusa Hermes, passa a significar uma justa resposta a um inimigo tirânico³⁶.

“A essa doença eu aprendi a responder com meu desdém [*tous prodotas gar misein emathon, / kouk esti nosos / tesd’ hentin’ apeptysa mallon*]” (2007, 1068-9, p. 174) – resposta do Coro a Hermes, em surpreendente demonstração de apoio inequívoco a Prometeu.

Não intentamos nesta seção, obviamente, apresentar qualquer relato exaustivo do enredamento entre enfermidade e política na peça. Guiou-nos tão somente o interesse muito mais modesto de sublinhar mais alguns traços importantes para a compreensão do argumento principal do capítulo. A inter-relação entre doença e tirania descerra instâncias profundas de um trabalho retórico que visa a sublinhar, em um nível, a partilha do sofrimento do herói, e em outro nível, o incentivo à aproximação do público por meio das emoções suscitadas. É um plano coerente pelo qual se aproximam o lamento pela cidade enferma e as estratégias de conformação da cena duplicada.

36. Griffith acrescenta outro elemento a essa discussão: o dilema de Prometeu: “P.’s moral dilemma, not unlike that of Soph.’ Ajax or Philoctetes (Knox), is here clearly presented: on the one hand, it is madness to hate Zeus, and the rest of the gods; on the other, it is entirely normal and correct, by pre-Socratic Greek, standards, to hate worth-one’s enemies, and Zeus has proved himself to be an enemy indeed.” (GRIFFITH, 1983, p. 259-60).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AESCHYLUS. *Prometheus bound*. Ed. Mark Griffith. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- ALCMEONE. Trad. Maria Timpanaro Cardini. In.: DIELS, Hermann e KRANZ, Walther. *I Presocratici*. 3ª. ed. Trad. Giovanni Reale *et. al.* Milano: Bompiani, 2006.
- ARISTÓFANES. *As rãs*. Trad. Américo da Costa Ramalho. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. 4ª. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2011.
- BENJAMIN, Walter. Para uma crítica da violência. Trad. Ernani Chaves. *In Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011b.
- CORNELLI, Gabriele. *O pitagorismo como categoria historiográfica*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2010.
- ÉSQUILO. Prometeu prisioneiro. Trad. Trajano Vieira. In.: ALMEIDA, Guilherme de; VIEIRA, Trajano. *Três tragédias gregas: Antígona, Prometeu prisioneiro, Ajax*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- GRIFFITH, Mark. *The authenticity of Prometheus bound*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- . Commentary. *In AESCHYLUS. Prometheus bound*. Ed. Mark Griffith. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

- HALL, Edith. *Greek tragedy: suffering under de sun*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- HERINGTON, John. *Aeschylus*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- HIPPOCRATES. IV. *Nature of man, Regimen in health, Humours, Aphorisms*. Trad. W. H. S. Jones. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press; London: William Heinemann, 1959.
- _____. *Diseases, internal affections*. Trad. Paul Potter. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press; London: William Heinemann, 1988.
- LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1940. In.: THESAURUS LINGVAE GRAECAE. <<http://stephanus.tlg.uci.edu/ljsj/#eid=1&context=lsj>> Acesso em 29 de mar. 2014.
- LONGRIGG, James. *Greek rational medicine: philosophy and medicine from Alcmaeon to the Alexandrians*. Routledge: London, 1993.
- LORAUX, Nicole. *The mourning voice: an essay on Greek tragedy*. Trad. Elizabeth Tapnell Rawlings. New York: Cornell University Press, 2002.
- _____. A tragédia grega e o humano. Trad. Maria Lúcia Machado. In.: NOVAES, Adauto (org.), *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PLATÃO. *República*. Trad. e notas Maria Helena da Rocha Pereira. 6ª. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1990.
- PODLECKI, Anthony J. *The political background of Aeschylean tragedy*. 2ª. ed. London: Bristol Classical Press, 1999.

- REHM, Rush. *The play of space: spatial transformation in Greek tragedy*. New Jersey: Princeton University Press, 2002.
- SAÏD, Suzanne. Aeschylean tragedy. In.: GREGORY, Justina. *A companion do Greek tragedy*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
- _____. *Sophiste et tyran, ou le problème du Prométhée enchaîné*. Paris: Klincksieck, 1985.
- SILVA, Maria de Fátima de Sousa e. *Ésquilo: o primeiro dramaturgo europeu*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2005
- SOMMERSTEIN, Alan H. *Aeschylean tragedy*. London: Duckworth, 2010.
- SOTTOMAYOR, Ana Paula Quintela. Introdução. In.: ÉSKUÍLO. *Prometeu agrilhoado*. Trad. Ana Paulo Quintela Sottomayor. Lisboa: Edições 70, 2008.
- TAPLIN, Oliver. Aeschylean silences and silences in Aeschylus. *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 76 (1972), p. 57-97.
- VIEIRA, Trajano. Tirania olímpica. In.: ALMEIDA, Guilherme de; VIEIRA, Trajano. *Três tragédias gregas: Antígone, Prometeu prisioneiro, Ajax*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- WINNINGTON-INGRAM, R. P. Aeschylus. In.: EASTERLING, P. E.; KNOX, B. M. W. *The Cambridge history of classical literature I: Greek literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

IV. A SOLIDÃO E OS LIMITES DA
PALAVRA NO *FILOCTETES*, DE
SÓFOCLES

“E guarda-te também dos acessos de teu amor!
Com demasiada rapidez o solitário estende a mão àquele que encontra”

Friedrich Nietzsche, “Do amor ao próximo”,
in *Assim falou Zaratustra*

A problematização do estatuto da cidade grega e das suas contradições, a partir das margens dessa cultura, movimenta, com motivos diferentes entre si, as obras *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo, *As troianas*, de Eurípides, e *Filoctetes*, de Sófocles. Esta última concentra sua força dramática em cenário inaudito da tragédia grega, uma ilha inabitada, onde o protagonista lamenta a sua sorte. Detém-se especialmente no tema da solidão e dos limites expressivos da palavra para acolher todas as cores dos sofrimentos do herói, aos quais se vão entrelaçando outros elementos tais como amizade, traição, educação e vingança. Sófocles a apresentou no festival da Grande Dionísia em 409 a. C., e ganhou o primeiro lugar.

O enredo paulatinamente nos faz saber que Filoctetes, o único herói da peça, foi abandonado na ilha de Lemnos por seus compatriotas Ulisses, Agamemnon e Menelau. Em seu itinerário para Tróia, onde tomariam parte na guerra então em curso, resolveram aportar na ilha da deusa Crise, e ali realizar cerimônia religiosa com a qual esperavam contar com o favor propício dos deuses, mais especificamente da divindade local. Ao entrarem no recinto sagrado, uma serpente atacou Filoctetes, no pé. Como resultado, abriu-se uma grave ferida que supura e causa-lhe intenso sofrimento. Todos decidem interromper o ritual, pois os gritos do desafortunado companheiro faziam crescer o temor de ser um mal agouro. Por meio de um stratagem, abandonam-no em uma ilha vizinha, Lemnos. Após dez anos, os gregos decidem revisitá-lo, pois uma profecia dizia ser impossível derrotarem os troianos sem o concurso desse herói e seu arco. Este instrumento era dotado de virtudes admiráveis, sendo um presente de Hércules como prova de amizade e agradecimento – é que Filoctetes atendera, embora com profundo dissabor e angústia, ao pedido do amigo para acender a fogueira que poria termo ao grave sofrimento físico que o afligia. Os responsáveis por reencontrarem o herói e conduzi-lo a Tróia são Ulisses e Neoptólemo, o jovem filho de Aquiles. É neste ponto que se inicia a ação dramática.

1. A SEMÂNTICA DO ABANDONO E DA ESCASSEZ

Pertencem a Ulisses as palavras iniciais. Menciona a sua aproximação da ilha de Lemnos, onde, há algum tempo, abandonara Filoctetes. Justifica a sua decisão com a referência à temível ferida no pé do herói, a supurar e dificultar-lhe a caminhada: “eu abandonei um dia o Maliense, o filho de Poiante, visto que ele supurava de um pé por uma chaga devoradora” (*S. Ph.* 5-7)³⁷. Semelhante sofrimento aparentava ser tão só um fardo para os outros, e seus gritos, desagradáveis em demasia. Ferindo uma nota recorrente na obra, Ulisses representa um tipo de reação ao sofrimento dos outros: em vez da compaixão, manifesta incômodo. Seus gemidos suscitavam considerável desconforto, especialmente durante os ritos em homenagem à deusa Crise: “Não podíamos ocupar-nos, em paz, de libações nem de sacrifícios; ele enchia constantemente todo o acampamento com alaridos selvagens e agoirentos, aos gritos e gemidos.” (7-11)

Ao entrarem na gruta de Filoctetes, como parte do plano de Ulisses para aprisionar o solitário herói, Neoptólemo encontra farrapos de pano cobertos de pus: “Uh! uh! Estão aqui mais uns farrapos a secar, cheios de pus repugnante.” (39). Esta descrição serve ao propósito de configurar o quadro de isolamento de Filoctetes, “estrangeiro em terra estranha”, segundo a expressão do Coro (135). Em momento tão delicado, não suscita acolhida, mas repulsão e inconveniência.

37. O texto grego de que nos servimos é o preparado por Richard Jebb (*SOPHOCLES*, 2010). Todas as citações em português procedem da tradução de José Ribeiro Ferreira (*SÓFOCLES*, 2007).

Ainda nos primeiros movimentos da peça, Ulisses explica ser necessário a Neopótelemo ludibriar a Filoctetes, de modo que possam tomar-lhe o arco sem o qual não teriam êxito na guerra contra os troianos: “De facto, se não lhe retirarmos o arco, não podes destruir a terra de Dárdano.” (68). Vão-se desdobrando ações marcadas pela indiferença e instrumentalização de homens para interesses que se supõem mais importantes. Ulisses não esconde o caráter dúbio desses procedimentos, mas sugere tratar-se de um logro em favor da justiça, com o que pretende, assim, persuadir seu companheiro de viagem, mesmo reconhecendo ser a natureza (*physis*) dele pouco propensa a tais artimanhas: “Eu sei, meu filho, que não é da tua natureza falar assim, nem tecer armadilhas. Mas tem coragem, porque é agradável alcançar a vitória. Depois disto, se verá outra vez a nossa justiça.” (79-82). A falta de pudor (*anaides*) momentânea se poderá compensar com ações justas pelo resto da vida (83-85). Neoptólemeo resiste inicialmente à proposta. Custa-lhe servir-se de meios desonestos (*ek technes prassein kakes*) para realizar a tarefa que lhe foi designada. Julga preferível a derrota a uma vitória desonesta: “prefiro, senhor, falhar, agindo honestamente, a vencer, procedendo como um vilão. [*boulomai d', anax kalos dron examartein mallon e nikan kakos*]” (94-5). Ulisses tenta explicar ao jovem companheiro que a experiência ensina serem as palavras (*glossa*) – a saber, a astúcia –, e não a força, o que propriamente move a história (98-9). Neoptólemeo continua a opor-se ao alvitre, propondo que em vez

de astúcia (*en doloî*), sirvam-se de persuasão (*peisant'*) (102), mas seu interlocutor e mestre provisório afirma ser inválida essa alternativa.

O diálogo entre ambos prossegue, dando contorno ainda mais nítido ao caráter de Ulisses. Seu interlocutor pergunta-lhe se não o incomodava proferir mentira (*ta pseude legein*). Sem o menor constrangimento, alega não ter nenhuma dificuldade em servir-se de tais expedientes, sempre que a ocasião o exigir: “Não, se a mentira nos traz salvação.” (109). Ante a insistente recusa do jovem, serve-se então de argumento decisivo: sem artimanha, seria impossível recuperarem o arco a Filoctetes, e assim ficaria comprometida a vitória de Neoptólemo em Tróia. Recebe finalmente a acolhida ao seu plano: “Seja. Assim farei, pondo de lado qualquer escrúpulo.” (120).

O Coro, entre apreensivo e curioso, pergunta onde se encontrava o desditoso compatriota. Neoptólemo cogita que ele muito provavelmente saiu a caçar animais com o auxílio do seu arco. Também salienta a profunda solidão que infere de todo esse quadro: “sem que alguém dele se aproxime para o curar dos males.” (168) O Coro manifesta ainda sentir comiseração (*oiktiro*) pelo destino do herói: “Eu penso nele com piedade” (169) Vive ele em completo isolamento (*monos aiei*):

sem ter mortal que o assista,
sem a presença de um rosto amigo,
o infeliz, sempre sozinho,
sofre de cruel doença. (170-3).

Da contemplação do estado do herói, chega a observação mais ampla, sobre a finitude e precariedade do existir humano, cuja fortuna, quando chega, parece segredar algum tipo de signo irônico. Deve cuidar para não ultrapassar a medida, posto que a sua transgressão revela mais propriamente a marca do humano do que a prudente observância dos limites: “ó desventurada raça humana, / quando excede a mediania. [*o dystana gene broton, hois me metrios aion*]” (178-9).

Ao avistar os visitantes, Filoctetes apresenta-se a si mesmo como um homem desgraçado (*andra dysteron*), sozinho (*monon*), desolado (*eremon*)³⁸ e privado de amigos (*kaphilon*). Solicita que tenham piedade dele (*oiktisantes*) (227-8). Apresenta-se aqui toda uma *semântica do abandono e da escassez*. Ao ouvir Neoptólemo, manifesta o contentamento de ouvir o idioma pátrio (*o philtaton phonema*): “Oh fala tão querida!” (234). A língua grega revela-se, para esse solitário, a metonímia do lar. Lembra que fora enganado por Agamemnon, Menelau e Ulisses. Também informa ser resultado da picada de uma víbora a terrível ferida que o acomete (263-6). Neoptólemo aproveita a ocasião para colocar em prática, e com sucesso, o estratagema com que se comprometera. Diz que após a morte de Aquiles reclamou as armas

38. Nessa peça, Sófocles rompeu com algumas convenções do gênero, ao configurar a Ilha de Lemnos como inabitada: “*As frequently noted, Sophocles alters both poetic tradition and historical fact by portraying the island as unpopulated.*” (REHM, 2002, p. 138).

do pai, mas elas foram dadas precisamente a Ulisses. Semelhante “cena” – em acentuado quadro meta-teatral – resulta na identificação de Filoctetes, que se sente à vontade o suficiente para arrojarse aos pés de seu compatriota, qual um suplicante, e pedir que o não abandone naquela ilha, mas o leve consigo: “Meu filho, cede. Mesmo sem poder, desgraçado e coxo, como sou, rojo-me aos teus pés.” (485-6). Vê-se unido ao jovem pelo mesmo ódio ao homem que os teria ludibriado e ocasionado muitos dissabores.

2. META-TEATRO DA CRUELDADE E DA INDIFERENÇA E OS LIMITES DA PALAVRA

O “teatro” montado por Ulisses e tendo como protagonista Neoptólemo assume em mais de um momento feição perversa³⁹. Excede-se em ardis e ironia, tal como na chegada do marinheiro que se faz passar por mercador, e menciona o intento de Ulisses em capturar o herói enfermo. Filoctetes, sem ter ideia ainda da trama de que tomava parte, responde:

Pois não é terrível, filho, que Ulisses tenha esperanças de me levar a embarcar na sua

39. Vieira também sublinhou os elementos meta-teatrais na representação que Neoptólemo faz inicialmente para Filoctetes: “a ocorrência atribui a um efeito meta-teatral: Neoptólemo representa inicialmente um papel definido por Odisseu, a esta altura, diretor de sua atuação.” (VIEIRA, 2009, p. 179).

nau e de me apresentar no meio dos Argivos,
graças às suas palavras melífluas? Não.
Preferia ouvir o meu maior inimigo, a vóbora
que me tornou neste inválido. (628-31)

Contrapõem-se dois planos que ampliam o isolamento e desolação sofridos por Filoctetes. No primeiro, vai-se conhecendo a história do seu abandono; no segundo, a encenação “dirigida” por Ulisses aprofunda a indiferença, ao revelar o manejo meramente instrumental do herói, abeirando-se de uma divertimento cruel. No plano estético, no entanto, a figura de Filoctetes vence o embate ideológico da peça, o que se confirma pelo fato de, no momento decisivo, seu exemplo de firmeza ser capaz de operar mudança radical no jovem filho de Aquiles.

O Coro sublinha a injustiça do sofrimento que pesa sobre Filoctetes, e admira-se de que tenha suportado as suas dores por tanto tempo (681-90). É então que se evidencia um tema reiterado na peça, intimamente associado à solidão, quando Filoctetes assim alude às suas dores, durante um acesso violento da enfermidade: o seu mal é “terrível. Não há palavras para o narrar [*deinon gar oide rheton*] (756). Inexistem termos capazes de o expressar, devendo ao silêncio os sinais de um fracasso comunicativo paradoxalmente necessário. Trajano Vieira observou com sensibilidade o esgarçamento da linguagem durante os espasmos do herói: “A cena do delírio é outra que permanece viva na memória, graças à linguagem que vai se fragmentando, perdendo nexos, à medida que o espasmo avança.”

(VIEIRA, 2009, p. 177). Se as palavras frustram a possibilidade de representar esse sofrimento, convém acolher tais limites como sinal dúplice de ausência e carência, matriz de qualquer ensaio de acolhida e solidariedade. Mas ainda não é chegada a hora para isso; antes, porém, o herói terá de colher mais uma decepção na figura de Neoptólemo. Durante o assomo de dores, ele entrega o arco ao jovem estrangeiro, instando-o a cuidar do instrumento, e jamais entregá-lo ao seu inimigo, Ulisses. Afirma ser de Neoptólemo um suplicante (*prostropon*) (773). Refere-se ainda ao mau cheiro (*kaka osme*) produzido pela sua ferida (890), mais um elemento importante na caracterização do perfil de uma figura desolada, posto que nobre.

Neoptólemo verga-se finalmente ao peso da vergonha por seu fingimento, e confessa a Filoctetes toda a aleivosa que praticara. O verso é admirável: “Tudo é repugnância [*dyschereia*], quando alguém, traindo a sua natureza [*physis*], adopta um procedimento que lhe não convém.” (902-3) A reação do herói, ao tomar finalmente conhecimento do que se passava, é intensa o bastante para fazer vacilar o filho de Aquiles. Ulisses intervém a tempo de evitar que o arco fosse devolvido ao seu proprietário, e então se inicia o *agon* entre Filoctetes e Ulisses, no qual predominam versos em esticomitia⁴⁰ (975-1003). Interessa-nos conceder

40. Trata-se a uma forma de diálogo em que duas personagens entretecem conversação, amiúde tensa, por meio de sentenças breves e com a extensão de uma linha. É também comum as personagens retomarem uma palavra anteriormente proferida por

relevo a pelo menos dois excertos desse diálogo. No primeiro, opõem-se o traidor (Ulisses) e o traído (Filoctetes):

Filoctetes: Oh desgraça! Quem é este homem?
Não é a voz de Ulisses?!

Ulisses: De Ulisses, sim, fica a saber. É Ulisses em pessoa que vês diante de ti.

Filoctetes: Ai de mim! Fui traído e estou perdido. Aqui está quem me agarra e me roubou as armas.

Ulisses: Fui eu, fica certo disso, e não outro, confesso-o. (976-980)

Movimenta-se o *agon* com bastante intensidade já no início. Filoctetes lança exclamação de lamento (*oimoi*) e denuncia o traição e roubo sofridos, ao passo que Ulisses limita-se tão somente a assumir a responsabilidade pelas ações. As enunciações diferenciam-se pela veemência e conteúdo, ao primeiro cabendo encaminhar as questões, e ao segundo, responder ainda na defensiva. Em inversão urdida com aprumo, quem foi traído assume agora função ativa, e ao traidor, cumpre seguir enunciação passiva.

seu interlocutor. Paul Woodruff assim o define: “*an exchange of single lines*” (WOODRUFF, 2012, p. 132). Acerca desse recurso estilístico, há explicações claras e úteis em Baldick (2001) e Cuddon (2013).

O segundo excerto joga com o *polemos* da nomeação por vezes encontradiço em cenas de *agon*, e exhibe o emblema de uma diálogo impossível:

Filoctetes: Ó ilha de Lemnos, ó fogo que tudo vences, obra de Hefestos! Pode-se lá tolerar que um homem destes me arranque de vós à força?

Ulisses: Foi Zeus, fica a saber, Zeus que é o senhor desta terra, foi Zeus quem assim o resolveu. Eu sou apenas seu servo.

Filoctetes: Ó criatura abominável, que histórias inventas! Escudas-te com os deuses, e fazes deles mentirosos?!

Ulisses: Mentirosos, não: verdadeiros. É este o caminho que deves seguir.

Filoctetes: Não, digo-te eu.

Ulisses: E eu digo que sim. Tu tens de obedecer. (986-994)

A rigor, não pode haver diálogo entre ambos. Suas frases negam o conteúdo das afirmações do outro: vontade dos deuses *versus* mentira quanto à vontade dos deuses; seguir um caminho *versus* recusar-se a seguir o caminho. A linguagem, como *medium* de aproximação entre os homens, aqui apenas revela o distanciamento relativo entre eles. Aproxima-os para melhor evidenciar a distância invencível entre ambos. O herói solitário parece mais próximo das feras que habitam a sua ilha isolada do que do seu compatriota e, no entanto, é a ele que o escritor empresta as cenas

e expressões mais plenas de autenticidade e virtude. Richard Jebb sublinha um pormenor significativo: mesmo após se passarem dez anos desde o seu abandono na ilha de Lemnos, Filoctetes permanece um homem afável e simples, sobremodo interessado no destino dos seus amigos: “*the young stranger from the Greek camp, who shows pity for him, at once wins his warmest regard, and receives proofs of his absolute confidence.*” (JEBB, 2010, p. xxvi). Ainda nesse diálogo, eivado de *polemos*, despontam paradoxalmente a solidão e o silêncio experimentados por Filoctetes. Em sua aleivosia, Ulisses demonstra ser, segundo seu interlocutor, não apenas mau, mas também incapaz de pensamento livre⁴¹: “E tu, que não és capaz sequer de um pensamento honesto e livre [*o meden hygies med' eleutheron phronon*], de novo me surpreendeste à traição e me apanhaste” (1006-7). Na mesma passagem, acrescenta à sua acusação a referência à espessa solidão que tem sido obrigado a carpir: “E agora, miserável, projectas levar-me algemado desta costa rochosa, em que outrora me abandonaste sozinho, sem amigos, sem pátria: um morto entre os vivos.” (1016-8). Este último verso é sob todos os aspectos admirável: “*aphilon eremon apolin en zosin nekron*” (1018): as palavras intensificam-se até o arremate da frase, com poucos termos para o mesmo desengano. Sua concisão

41. Martha Nussbaum sublinha, além disso, a desconsideração de Ulisses pela amizade e pelos sentimentos do outro. Refere-se à sua “*indifference to friendship*” (NUSSBAUM, 1986, p. 36).

concentra notável força dramática, ao mesmo tempo em que se encerra no silêncio dos limites de representação desse quadro. Cuida-se da linguagem refreando qualquer possibilidade de estender seus limites, com o fito de respeitar paradoxalmente a sua impossibilidade mesma de dizer.

3. AMIZADE E REPARAÇÃO

O *agon* entre Neoptólemo e Ulisses (1222-1260) é outra passagem construída com admirável apuro artístico. Timbra em harmonia e equilíbrio o *polemos* da definição e de duas concepções de *sophia* – a de Ulisses, marcada por seu teor utilitário, e a que Neoptólemo aprendera com o exemplo de Filoctetes –, ressoando o tema da *paideia* com o embate entre dois modelos opostos de educação. Entretece-se notável reviravolta: não é a promessa de bens e fama, oferecida por Ulisses, o que vence a luta pela alma de Neoptólemo, e sim o exemplo do desolado e destituído Filoctetes. O filho de Aquiles lamenta haver enganado o herói solitário, e informa a Ulisses que deseja reparar o erro [*lyson hos' exemarton*] (1222-6). Agora, em vez do acordo aceito no início da peça, o jovem fará seu caminho chocar-se cenicamente com o do antigo líder, revelando, por fim, o intento de devolver a Filoctetes o arco (1233-6). Os últimos dois versos alternam-se em esticomitia. Ulisses pergunta se o seu interlocutor estava proferindo alguma zombaria: *kertomon legeis*, mas recebe como resposta que se trataria de zombaria apenas se zombaria significasse “verdade”: *ei kertomesis*

esti talethe legein. O *polemos* anterior, entre Ulisses e Filoctetes, operara por negação. Entre Ulisses e Neoptólemo, diferentemente, funciona por inversão, sublinhando a vitória da *sophia* e firmeza que eram apanágio do herói solitário. O jovem devolve então o arco ao seu proprietário. Além disso, busca alegrá-lo com a promessa de cura para o seu mal – se voltasse com ele, em Troia encontraria o devido tratamento da parte de um dos Asclepiádes.

Destarte, a educação colhida pelo exemplo de Filoctetes resulta em mudanças psicológicas em Neoptólemo. José R. Ferreira o resume com precisão, sublinhando haver no episódio algo mais do que simples retorno à sua natureza (*physis*) original: “foi, no entanto, o contacto com a vida e o ensino e exemplo de Filoctetes que formaram o homem novo em que ele se tornou.” (FERREIRA, 2007, p. 29). A maioria das peças trágicas gregas obedece à unidade de tempo, razão pela qual seria inapropriado delas exigir a representação do desenvolvimento da personalidade das suas personagens. No entanto, como esclarece Reginald Winnington-Ingram, o caso de Neoptólemo demanda apuro na análise dessa questão, pois talvez se revele uma exceção: “*But there are, in human life, cases in which maturity is forced upon a young man within a short space of time.*” (1980, p. 289). Nussbaum, por seu turno, nota acertadamente que os acessos de dor de Filoctetes foram decisivos na mudança de posição de Neoptólemo: “*The effect of this disturbing scene is to make Neoptolemus conscious of the individuality and humanity of his purposed victim.*” (NUSSBAUM,

1986, p. 45). Confronta-se então com a concretude do sofrimento de um homem, e não com abstratos ideais de excelência e de salvação do seu povo.

Após a cena da devolução do arco, parece chegada a hora de Filoctetes vencer a solidão e retornar à Troia com os seus companheiros, mas a todos surpreende sua recusa incondicional. Mary Blundell acentua a incoerência entrevista por Neoptólemo na recusa do herói em acompanhá-los, precisamente ele que tanto lamentava a solidão e isolamento: “*Though he persists in lamenting his solitude and friendlessness, he refuses to make himself accessible to the good will of others, rejecting potential friends as hostile enemies* (1321-3).” (BLUNDELL, 1989, p. 215). Tais questões, porém, necessitam ser devidamente matizadas. O trabalho da helenista mantém coerência com a sua afirmação inicial, de ser esta peça sobretudo complexa do ponto de vista ético. Este é mais um exemplo a que se deve conceder relevo. Há coerência na escolha de Filoctetes – prefere continuar a carpir os males que tanto o afligem a ceder perante ofertas não condizentes com a sua consciência. Sequer permitiria usufruir do menor benefício por meio dos seus inimigos. Será, nesse sentido, vão o esforço de Neoptólemo de mudar, pela persuasão, o ânimo do herói. A peça orienta cenicamente o antagonismo de valores entre Ulisses e Filoctetes, mas não o faz com isenção, uma vez que prepara o caminho para a denúncia da desmedida de Ulisses e prova da excelência de Filoctetes. A tomada de posição de Neoptólemo em favor do último o demonstra. Conduz-se destarte a perfeito arremate a

caracterização de uma das personagens mais trágicas do teatro grego clássico.

4. FRÁGIL RECONCILIAÇÃO FINAL

Na segunda metade do século XX, floresceram dois tipos de interpretação, mutuamente excludentes, dos personagens sofoclianos: de um lado, críticos que sublinham o caráter heroico de seus personagens, embora ao preço de reputar como meramente convencional as intervenções religiosas do coro; de outro lado, despontavam aqueles que ligavam grande importância à dimensão religiosa, mas retiravam o heroísmo de algumas personagens, vendo em suas ações apenas um desejo mal guiado e desrespeitoso dos limites do humano (SCODEL, 2008, p. 235). Em qualquer desses casos, não se pode minimizar o intrincado jogo dialético montado pelo autor. As ações heroicas e inflexíveis de alguns personagens ganham revelado precisamente pela piedade e moderação aconselhadas pelo coro. Segundo Charles Segal, o tema da piedade (*eusebeia*) ocupa a centralidade das peças supérstites de Sófocles, indagando sobre os móveis legítimos da reverência aos deuses: “*All of Sophocles’ extant work is in a sense a study in piety, eusebeia. How is man to revere the gods; indeed, what does it mean to “revere the gods”?*” (SEGAL, 1995, p. 95). O autor salienta que, no *Filoctetes*, o tema surge na fala de Hércules, nos versos 1440-4. Parece-nos, no entanto, sobressaírem dúvidas sobre como compreender adequadamente semelhante tema em estado de abandono e solidão, que é o caso

de Filoctetes. Sua figura e condição problematizam o estatuto da vida religiosa, política e social, esteio da estrutura da própria *polis* grega. As tensões são tecidas diligentemente pelo escritor, sem que venha a consentir com harmonizações precipitadas. Tal é o caso das relações entre piedade e solidão, mantidas em coerente situação conflituosa.

Fracassam, assim, todas as tentativas de demover Filoctetes de sua posição. O Coro expressa dois traços da linguagem e atitude de Filoctetes: sua dureza e tez inflexível: “Duro é o homem e dura a linguagem que fala, Ulisses. Não cede, mesmo na desgraça.” (S. *Ph.* 1045-6). Em bela fórmula, que bem resume o espírito de Filoctetes, sustenta Ferreira: “Filoctetes não se deixa dobrar e prefere quebrar” (2007, p. 12). O Coro busca em mais de um momento justificar as ações de Ulisses (1143-5) – o homem da “razão de Estado”, segundo Ferreira (2007, p. 20). Mas em vez de sucesso, logra tão somente intensificar o isolamento de Filoctetes, que sequer conta com a plena compreensão desses compatriotas – procedimento que encontra paralelo apenas na *Antígona*, em que as simpatias do Coro são mais favoráveis a Creonte que à protagonista. Em passagem que vai ao encontro da nossa hipótese, Jebb sugere, senão o abandono do herói pelo Coro, ao menos seu distanciamento, pois é formado por homens afinados com os seus inimigos: “*And now he stands alone against all.*” (JEBB, 2010, p. xxx). De fato, a presença de todas essas pessoas longe de esconjurar a solidão de Filoctetes, apenas a realça ainda mais. A princípio, ele recusa a oferta de Neoptólemo, e prefere

retornar à sua terra enfermo a ir à Troia. Mas a surpresa do surgimento de Héracles, por meio do recurso do *deus ex-machina*, muda a sua disposição (1409-44). É quando a reparação iniciada pelo gesto firme de Neoptólemo encontra agora seu perfeito arremate, em cena que figura a celebração da amizade, a despontar como a contraparte positiva de outros dois temas estruturantes da peça: a solidão e o silêncio. Não será a força ou a dissimulação, mas apenas a imagem de um amigo caro, o que será capaz de dobrar o inflexível herói. A reconciliação apresentada encarece dessarte o valor da amizade, mas não timbra em esquecer as injustiças do passado. Tem mais a feição de uma aposta, do que de celebração. Quadra-se coerentemente com perfil trágico e inflexível do seu herói.

Nussbaum alegou faltar a Filoctetes a consideração pelo bem estar de todos, pois se encontrava, diferentemente de Ulisses, sobremodo imerso em suas próprias demandas subjetivas: “*If the plans of Odysseus are ruthlessly bestial, Philoctetes is bestial in a different way, lacking the concern for the general welfare which is the most commendable aspect of Odysseus’ view.*” (NUSSBAUM, 1986, p. 40). Não obstante, convém lembrar-se dos benefícios oferecidos por Filoctetes aos gregos no passado. Neste contexto, suas ações não testificam o menor caráter apolítico, como sustenta a autora, mas implicam o questionamento da própria estrutura de funcionamento da política, quando fundada em base utilitarista, tal como as ideias esposadas por Ulisses. Acena para outros planos, mais concordes com o valor da justiça e dos homens,

independentemente da sua inserção no quadro social mais amplo. Certamente há limitações ideológicas na peça, bem analisadas por Peter Rose (2012), pois os valores supostamente mais altos são prerrogativa da aristocracia cujos representantes são Filoctetes e Neoptólemo. Entretanto, esse estreitamento é insuficiente para retirar à figura do herói solitário sua força política a contrapelo de certo discurso dominante à época.

Edmund Wilson sublinhou uma peculiaridade da arte de Sófocles, coerente com a frágil reconciliação encontrada no desfecho dessa peça, e que é a sua capacidade de compadecer-se com os sofrimentos das suas personagens, ainda que estejam presas a expressões intensas e inflexíveis de ódio e amargura – não transige com os detentores do poder e da ordem em seus textos. Evidencia um elemento especialmente observável nas figuras de Filoctetes e Édipo (conforme descrito em *Édipo em Colono*), ambos abandonados e solitários, e em todas elas sobressaindo a nobreza de personagens nos limites do sofrimento e da lucidez: “Todos esses personagens insanos ou obcecados de Sófocles [Ajax, Electra, Antígona, Hércules, Édipo, Filoctetes] exibem um tipo perverso de nobreza.” (WILSON, 2009, p. 210). Por tudo isso tem razão o autor em opor-se à imagem de Sófocles na tradição, que o tingiu de traços frios e de uma moderação afim à sensaboria: “De certa forma, mesmo no mais venturoso Sófocles houve um Filoctetes doente e alucinado.” (WILSON, 2009, p. 211)

Pode-se melhor compreender esse núcleo heroico e trágico de Filoctetes mediante o contraste entre o estudo da solidão e silêncio na peça e o problema das classes sociais na Grécia Clássica, conforme a contribuição significativa de Rose. De extrato marxista, sua concepção de classe liga-se ao modo de interação com os meios de produção e seu lugar na organização da vida econômica (2012, p. 254). Sua investigação articula-se com o conceito de ideologia, compreendido como teia de justificação da ascendência de uma classe sobre a outra. Nessa análise o autor lida com três elementos, em diálogo com Gramsci e Jameson. Em primeiro lugar, embora se sirva de ambiguidade e silêncio, a ideologia não perde de vista seu objetivo de justificar os valores e poder da classe dominante. Em segundo lugar, conforme foi investigado por Gramsci, na impossibilidade de resguardar seu domínio pelo simples uso da violência física, a classe dominante necessita de operações ideológicas mais sutis para assegurar a sua hegemonia, quando a organização social que a favorece surge aos olhos de todos como a melhor alternativa para a sociedade – nos termos do que poderíamos denominar *totalidade fraudulenta*. Por fim, parece-lhe sobremodo relevante o conceito de *ideologema* formulado por Jameson, e que se refere a uma pequena unidade capaz de conceder a inteligibilidade pretendida pela classe dominante: “*In any given text, different threads or themes of ideological discourse will predominate at any specific historical moment.*” (ROSE, 2012, p. 255). Tais pressupostos sustentam a questão do autor, de que

diversos mecanismos ideológicos na Grécia Clássica serviam-se do ideologema “superioridade herdada” (ROSE, 2012, p. 255).

Rose busca assim fortalecer a tese de que a construção dos heróis sofoclianos entrelaça-se com uma percepção ideológica da classe dominante, e a busca de identificação entre público e esses heróis ainda mais radicaliza os móveis dessa confirmação hegemônica. No entanto, há aqui, segundo nos parece, o risco de se proceder a uma leitura ideológica viciada dos textos do escritor grego. Se a hipótese de Rose confirma-se nesses termos, então tais obras limitam-se a uma simples propaganda política, embora inconsciente e sofisticadas. Bem mais convincente e profícuo seria conduzir adiante o esforço por evidenciar a tessitura contraditória e *polêmica* dos textos. Rose pretende conduzir adiante a hipótese de haver uma agenda ideológica no teatro de Sófocles a que a ambiguidade característica da sua linguagem, longe de matizá-lo, ainda mais o confirmaria. Em que pese o cuidado do helenista, finda por apresentar uma linha argumentativa em mais de um momento questionável. A ambiguidade é “desfeita” não mediante uma operação mais objetiva, mas movida por escolhas interpretativas do autor. Não chega a cogitar outra explicação mais consentânea com a estrutura das obras, a de que a ambiguidade exhibe não o apuro dos valores de uma classe, e sim profundas cisões em sua própria configuração.

Embora com traços rápidos, pois não figura o foco da sua análise, Rose sustenta haver bastante

evidência ideológica do tema da “excelência herdada” em *Filoctetes*: “*The Philoctetes places an indisputably heavy philological emphasis on the issue of inherited excellence, both for the protagonist and for Neoptolemus.*” (ROSE, 2012, p. 266). Interessa-nos particularmente o entendimento do núcleo da articulação entre “excelência herdada” e o tema do silêncio e solidão a que a peça concede a forma. Existe, se não contradição, ao menos uma fissura entre os dois planos, que findam por impor-se questionamento recíproco: a natureza do desterro e solidão do herói problematiza a excelência da pólis e dos seus nobres; por outro lado, a noção de herança questiona a inteireza do isolamento do herói, demonstrando uma pertença íntima a valores mais abrangentes. Este último caso resulta possivelmente um dos enigmas mais difíceis de todo esse arrazoado, pois em vez de somar significado ao plano cênico de Filoctetes, pode mesmo furtar de si o que parecia configurar seu mais alto valor: sua *diferença irreduzível* com respeito aos homens que, por meio de aleivosia, abandonaram-no. Paradoxalmente, em vez de consolo, semelhante pertença rouba ao herói sua última ilusão – da autossuficiência de seu isolamento, arma por excelência com a qual poderia vingar-se dos seus compatriotas. De qualquer forma, Filoctetes traz para o silêncio do seu exílio as marcas da alteridade que motivaram esse mesmo exílio, fazendo ressoar admiravelmente um dos seus núcleos dramáticos mais finos. As tensões que assim se evidenciam ainda mais contribuem para o aprofundamento da feição trágica desse herói.

As razões que assim subjazem à opção pelo desfecho da obra ligam-se à tomada de posição com respeito ao isolamento e abandono do protagonista. A entrada em cena do deus Hércules visa tanto a solucionar um conflito, como também a confirmar o valor da amizade, em oposição flagrante à injustiça sofrida por Filoctetes. Na distante e isolada Lemnos, a reunião de todos esses homens desdobra-se em dois tempos: inicialmente, em vez de superar a solidão do seu compatriota, vem mesmo, paradoxalmente, a aprofundá-la. Na última quadra da peça, diferentemente, a mudança de Neoptólemo terá o condão de acolher a si o herói solitário, acenando para a expectativa de restituição da justiça e da amizade, por meio de uma frágil reconciliação sob o signo de Hércules.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALDICK, Chris. *Oxford concise dictionary of literary terms*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- BLUNDELL, Mary Whitlock. *Helping friends and harming enemies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- CUDDON, J. A. *A dictionary of literary terms and literary theory*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2013.
- FERREIRA, José Ribeiro. Introdução. In.: SÓFOCLES. *Filoctetes*. Trad. José Ribeiro Ferreira. 4ª. ed. Coimbra: Calouste Gulbenkian, 2007.
- HALL, Edith. *Greek tragedy: suffering under the sun*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

- JEBB, Richard C. Introduction. In.: SOPHOCLES. *The plays and fragments – volume 4: Philoctetes*. Ed. Richard C. Jebb. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- NUSSBAUM, Martha. Consequences and character in Sophocles' Philoctetes. *Philosophy and Literature*, vol. 1, nº 1, Fall 1986, p. 25-53.
- ORMAND, Kirk. *A companion to Sophocles*. Oxford: Blackwell, 2012.
- REHM, Rush. *The play of space: spatial transformation in Greek tragedy*. New Jersey: Princeton University Press, 2002.
- ROSE, Peter W. Sophocles and class. In.: ORMAND, Kirk. *A companion to Sophocles*. Oxford: Blackwell, 2012.
- SCODEL, Ruth. Sophoclean tragedy. In.: GREGORY, Justina. *A companion to Greek tragedy*. Oxford: Blackwell, 2008.
- SEGAL, Charles. *Sophocles' tragic world: divinity, nature, society*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995.
- SÓFOCLES. *Filoctetes*. Trad. José Ribeiro Ferreira. 4ª. ed. Coimbra: Calouste Gulbenkian, 2007.
- SOPHOCLES. *The plays and fragments – volume 4: Philoctetes*. Ed. Richard C. Jebb. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- VIEIRA, Trajano. Inflexível Filoctetes. In.: SÓFOCLES. *Filoctetes*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2009.
- WILSON, Edmund. Filoctetes: a ferida e o arco. Trad. Cide Piquet. In.: SÓFOCLES. *Filoctetes*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2009.

- WINNINGTON-INGRAM, Reginald P. *Sophocles: an interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- WOODRUFF, Paul. The *Philoctetes* of Sophocles. In.:
ORMAND, Kirk. *A companion to Sophocles*. Oxford: Blackwell, 2012.

(Página deixada propositadamente em branco)

V. A UTOPIA CLÁSSICA ENTRE
O RISO E O TRÁGICO: ENSAIO
COMPARATIVO ENTRE *AS AVES*
E AS TROIANAS

INTRODUÇÃO

A utopia movimenta recursos com vistas a uma ruptura inscrita no tempo e no espaço, seja pela imaginação, seja pela vontade política. Sua etimologia sugere a pretensão de encontrar caminhos alternativos ao curso da história, interpelando o presente à luz de exigências supostamente mais altas. O termo surge no início da modernidade, graças à contribuição de Thomas Morus, e é coerente com uma noção de temporalidade linear afim ao mundo moderno, posta inicialmente em circulação por intermédio do Cristianismo. Inscrever um corte no corpo da história implicaria o desejo de o homem tomar para si a responsabilidade por seu destino. Em que pese a palavra inexistir antes do século XVI, pode-se indagar se a ideia e os desejos a ela concernentes não se notabilizaram em outras épocas, como, por exemplo, na Grécia clássica. A noção

de história cíclica e de destino, peculiares ao universo grego, apresentariam dificuldades a esse tipo de investigação. É possível a isso objetar que na tessitura de diversas obras do teatro grego encontram-se elementos afins ao compromisso utópico com o desfazimento de certa continuidade temporal. É no interior deste debate que buscamos inserir o nosso trabalho, ocupando-nos, com esse propósito, do estudo das obras *As aves*, de Aristófanes, e *As troianas*, de Eurípides.

Ambas as peças estabelecem um jogo entre presença e ausência em tessitura dramática. O não-lugar (*u-topos*) interpela o lugar (*topos*) da *polis*. O sofrimento em *As troianas* expressa-se pela busca de algo “fora do espaço” que pudesse compensar os planos de ausência que a peça denuncia. A sátira da utopia em *As aves*, por seu turno, forja uma fissura no tempo e espaço do discurso político dominante entre os seus contemporâneos. Em termos mais abrangentes, na tragédia o sopro utópico advém das fissuras da rememoração, mesmo que ficcional – entre passado e presente; na comédia, especialmente de Aristófanes, lança seu apelo a um futuro imaginário. Modula-se uma tensão algo dialética, salvo por não oferecer, ao menos aparentemente, nenhum esboço de síntese. É nesse *entre-lugar* do diálogo entre as duas peças que intuímos evidenciar-se o núcleo mais promissor deste estudo.

1. TEXTO, CONTEXTO E TENDÊNCIA UTÓPICA

Algumas possibilidades de articulação entre textos clássicos e utopia foram desenvolvidas pelo helenista Peter Rose, com reflexão de extrato marxista bastante cuidadosa. A atividade artística opera, a seu ver, em via ambivalente. Por um lado, concentra em si os elementos materiais da sua época. Por outro lado, compõe os sonhos e aspirações dos seus contemporâneos: “*the “dream” which “the world has long been dreaming” and which only the future can bring to realization.*” (ROSE, 1992, p. 25). A argumentação de Rose funda-se na tese de que ao elaborar tensões e camadas capazes de ultrapassarem sua condição presente de produção, o artista insinua os traços de um futuro diferente no qual se divisam os esboços da utopia. Ao descrever os aspectos desejáveis da vida das classes livres, os escritores gregos deixavam entrever o impulso a que servos e escravos pudessem preparar o caminho para a luta em favor da sua libertação (ROSE, 1992, p. 25). Convém, no entanto, evitar a aplicação mecânica desse pressuposto, uma vez que o mesmo quadro pode servir como instrumento de prevenção contra a perda de privilégios pelas classes dominantes. A depender de quem lê um determinado texto, pode revelar-se, nesse sentido, uma contra-utopia.

Em busca de avançar em direção à apreciação marxista do problema da obra de arte, Rose julga necessário ler a contrapelo os textos artísticos de modo a revelar os componentes ideológicos que estejam

valores de uma dada classe dominante (ROSE, 1992, p. 35). Mas essa hermenêutica crítica também apresenta a sua contraparte mais positiva, evidenciando os traços do “inconsciente político” – o termo é de Fredric Jameson (2002) – das obras, dos sinais deixados em favor de leitura a contrapelo precisamente do discurso ideológico que em suas camadas mais superficiais a obra busca legitimar: “*The specifically Marxist positive hermeneutic aims at restoring to consciousness those dimensions of the artwork which call into question or negate the ruling-class version of reality.*” (ROSE, 1992, p. 36). Chegamos assim a um passo crucial nessa argumentação. Ao recriar com regras e procedimentos peculiares aspectos da realidade histórica, a arte os ultrapassa. Distancia-se o suficiente para deixar entrever a fissura entre o contexto e a sua apresentação artística, por onde emergem as suas potencialidades utópicas. Destarte, os móveis utópicos de uma obra de arte sobressaem na tensão entre o conteúdo do seu compromisso político e a imprevisibilidade da sua tessitura formal.

Recusando-se a aceitar qualquer estrutura linear de determinação ideológica, que seria, em grande medida, a *suprema armadilha ideológica*, Jameson nota que há nos meandros do próprio movimento de manipulação da cultura, de sua legitimação do status quo, sonhos utópicos de superação precisamente desse arranjo das forças dominantes do presente: “*the proposition that the effectively ideological is also, at the same time, necessarily Utopian.*” (JAMESON, 2002, p. 276). Servindo-se dos termos de Paul Ricoeur, o autor sustenta haver no

cerne do pensamento de Marx duplo movimento: por um lado, esforço por deslindar os móveis ideológicos de dominação da consciência; por outro, trabalho em favor da abertura dos anseios utópicos ocultos no âmbito dos textos da cultura (JAMESON, 2002, p. 286). A dupla hermenêutica de Ricoeur surge no interior de uma reflexão dedicada à “escola de suspeita” em Marx, Nietzsche e Freud (RICOEUR, p. 32). O sentido crítico desse projeto intelectual, em que pesem as diferenças profundas entre os três pensadores, reside no enfrentamento das ilusões responsáveis por inverter os lugares da “verdade” e “mentira”. Mas não estancam a reflexão nessa passo, pois estavam comprometidos com avançar em direção a interpretações liberadoras de sentidos mais genuínos (RICOEUR, p. 133). Por um lado, a hermenêutica crítica deslinda os fios dos discursos ideológicos acumpliciados com a justificação do poder dominante, por outro revela as tensões e contradições das obras literárias capazes de liberarem o campo semântico em favor de certas tendências utópicas.

No caso específico da matéria do nosso ensaio, no entanto, existem dificuldades de inserir-se o tema da utopia em discussões acerca do teatro, por caracterizar-se precisamente pela apresentação de lugares e pessoas presentes, em movimento, portanto, diverso da vocação pela ausência peculiar ao discurso utópico. Não obstante, Jorge Deserto defende haver boas razões para conduzir a hipótese de semelhante aproximação adiante. Justifica-o mediante a importância do fenômeno teatral no âmbito político da cidade de

Atenas, sobretudo no séc. V a. C. (DESERTO, 2003, p. 318). Após análise de movimentos e traços dramáticos diversos, o autor esclarece que tudo isso ainda não perfaz propriamente textos utópicos, mas configura exercícios preparatórios nessa direção: “Não é ainda a utopia, mas, para lá chegar, terá sido necessário ver estas estradas previamente abertas.” (DESERTO, 2003, p. 327). Cumpre apenas nos precavermos contra esquemas evolucionistas que poderiam imiscuir-se nesse gênero de advertência – problema no qual não incorre o autor, mas cujo cuidado importa encarecer. De todo modo, os ressaibos utópicos observáveis no teatro clássico evidenciam a montagem de táticas de distanciamento, por meio das quais se dissolvem as cristalizações semânticas do que habitualmente se chama de realidade. Nessa fissura cria as condições para imaginar-se o novo e o diferente. Convém agora examinar se as duas peças que são o “objeto” deste ensaio segredam aspectos dessa tendência utópica ou se, antes, a recusam.

2. A “CIDADE NOS CÉUS” OU POR QUE RIR DA UTOPIA

É matéria sujeita a controvérsia a definição do tema efetivo de *As aves*. Sua diretriz mais profunda ainda não alcançou consenso satisfatório entre os especialistas. Pode-se, no entanto, avançar hipóteses seguras por meio de alguns elementos políticos característicos da cidade de Atenas à época da composição da peça. Foi exibida em 414 a. C., e seu

contexto encerrava as tensões advindas de exercícios expansionistas atenienses, dos quais despontavam os preparativos para a guerra contra a Sicília. De um lado figuravam os entusiastas da empresa, de outro, os desconfiados desses exercícios. Tal quadro suscitou interpretações extremadas, desde as que viam na peça uma alegoria da situação histórica concreta de Atenas, até aquelas outras que se estribam na defesa de uma pura invenção utópica. Convém matizar-se esta oposição. A peça haure parte considerável dos seus motivos dos dilemas e dificuldades peculiares à sua época, mas os transfigurou com os recursos hábeis da fantasia prodigiosa de Aristófanes. Forja espécie de *hesitação crítica*, com a qual acena para horizontes mais transparentes do que aqueles vividos pelos contemporâneos do escritor, que estrutura sua perspectiva crítica e satírica, mas não renuncia a submeter ao riso os próprios anseios utópicos das suas personagens. Em nenhuma passagem se observa qualquer precipitação em adiantar alguma sorte de síntese mais evidente.

É com um movimento de evasão que principia essa urdidura utópica da obra. As personagens Pistetero e Evélpides, ambos cansados da mania ateniense por litígios e outros processos judiciais, decidem emigrar. Para se aconselharem sobre o melhor lugar para residirem, saem em busca de Poupa (*epops*⁴²), ave que

42. Todas as citações em grego procedem da edição e comentários sob os cuidados de Nan Dunbar (ARISTOPHANES, 1998); as citações em português,

já fora homem, mas não parece fácil encontrá-la, pois nenhum homem antes percorrera aquele caminho. Por esse motivo, comprem no mercado dois guias, uma gralha (*korone*) e um gaio (*koloios*). Na primeira parábase, Evélpides assim esclarece as suas motivações:

É que, aqui onde nos veem [o público], senhores que nos escutam, sofreremos do mal contrário ao do Sacas. Ele, que não é cidadão, quer sê-lo à fina força; nós, que nos honramos de pertencer a uma tribo e de ter um nome de família, de sermos cidadãos entre os cidadãos, sem que ninguém nos espantasse, pusemo-nos a voar da nossa terra a sete pés. Não é que nos não agrade essa cidade, por não ser grande, feliz ou aberta a todos... quando se trata do pagamento de impostos. (Ar. *Av.* 30-47).

É uma passagem rica em recursos e contrastes irônicos. Há quem se esforce por forjar uma cidadania ateniense (Sacas), quando outros (Evélpides e Pistetero) desejam precisamente evadir-se dessa cidade, devido ao extremado gosto dos seus moradores por processos judiciais e outros vícios políticos. O tema da evasão mistura-se assim na urdidura dessa história.

Os nomes dos protagonistas, de acentuado sabor satírico, ligam-se ao conjunto do enredo. A esperança a

por seu turno, da tradução de Maria de Fátima Silva (ARISTÓFANES, 2006)

que aduz o nome de Evélpides (*elpides*) toca sua decisão de abandonar Atenas em busca de espaço mais aprazível, que adiante poderá concretizar-se com a fundação de uma cidade nas nuvens, a Nefelocucolândia. Mas resulta incerto o teor da realização do seu desejo – se, por trás do seu sabor cômico, segreda algum teor de verdade acerca dessas aspirações utópicas, ou se o riso encerra o desnudamento da ingenuidade desses propósitos.

Quando encontram Tereu, Evélpides explica-lhe o tipo de lugar que procuram: “Foi por isso que viemos suplicar-te se podes indicar-nos uma cidade feita de boa lã, onde nos possamos estender como numa manta bem fofinha.” (120-2). Tereu então pergunta aos seus visitantes se é por uma polis aristocrática que eles esperam (125)⁴³, hipótese a que Evélpides não hesita em recusar. Alguns lugares são propostos, sem encontrarem acolhida entre os dois viajantes, que ao fim mostram-se curiosos com a cidade das aves, que se lhes afigurava livre de corrupção e desonestidade (158: *kibdelia*). É nos ares que esperam encontrar uma “cidade melhor” – ou, para tomarmos uma expressão de Rush Rehm, em um “espaço eremético” (REHM, 2002), fora do plano (*u-topos*) da polis. No entanto, a sociedade das aves não está imune aos vícios humanos. O Servo da Poupa, antes um homem a serviço de Tereu, transformou-se em pássaro-escravo (69: *ornis egoge doulos*) para servir ao patrão metamorfoseado em

43. Aristófanes usa aqui o verbo *aristokrateisthai*.

pássaro (71-4). A razão dessa necessidade viria de o seu amo ter sido homem no passado:

Talvez por ter sido homem noutros tempos, julgo eu. Apetece-lhe comer umas anchovas do Falero; eu agarro na escudela e vou numa corrida às anchovas. Dá-lhe um desejo de puré de legumes; é preciso uma colher e uma panela. Aí vou eu numa corrida arranjar uma colher. (75-8).

As ambições humanas não demoram a insinuar-se. Pistetero prognostica: “Alto! Entrevejo, para a raça das aves, um futuro brilhante e um grande poder, que se pode concretizar se vocês se deixarem guiar por mim.” (162-3). Nan Dunbar observa, acerca dessa passagem, que é “*the first sign of the dominant part, based on his 'persuasive' powers, that Peisetairos will have in the action. This phrase may have reminded the audience of the style of their public speakers.*” (DUNBAR, 1998, p. 140). Pistetero então concita as aves a fundarem uma cidade nos céus: “Tratem de fundar uma cidade” (Ar. Av. 172: *oikisate mian polin*), proposta acolhida com entusiasmo por seu interlocutor, a Poupa. Será então necessário convencer as aves. Ao explicar ao coro as motivações pacíficas dos dois atenienses, afirma que eles entreviam na possibilidade de morar entre elas momentos de grande felicidade (421-2: *Legei megan*

tin' olbon oute lekton oute piston).⁴⁴ O esforço de Pistetero por convencê-las da sua proposta política fundamenta-se no descompasso entre a época em que elas dominavam sobre todos, e sua atual sujeição. Após ouvi-lo, o Coro mostra-se receptivo: “Ah que duras, que duras são as palavras que acabas de proferir, meu amigo. Como eu lamento a negligência dos meus pais, que receberam essas honras dos antepassados e as perderam em meu prejuízo.” (539-42). O discurso inverte alguns aspectos da oração fúnebre de Péricles em Tucídides, que sublinhava o cuidado com aumentar o legado recebido pelos antepassados (SILVA, 2006, p. 91, nota 87). Qual o significado dessa mudança a que Aristófanes submete a passagem de Tucídides para a constituição da cidade utópica?

Péricles conclamou os seus ouvintes a que mantivessem firme o exemplo dos antepassados, quando enfrentaram os persas em situação muito mais desvantajosa do que aquela do momento em se punha a discursar. Na carência de recursos, revelaram notável resistência e perseverança, desse modo suprindo com a vontade o que se escasseava materialmente. Espera que não falte aos atenienses tal resolução, de modo a manterem intacto um império conquistado com tamanho sacrifício no passado: “*And we must not fall short of their example, but must defend ourselves against our enemies in every way, and must endeavour to hand*

44. Dunbar esclarece que o vocábulo *olbos* (felicidade), com esta acepção poética, surge, na obra de Aristófanes, apenas nesse passo de *As aves* (DUNBAR, 1998, p. 209).

down our empire undiminished to posterity.” (Th. 1. 144. 4) Na carência, aumentada pela necessidade de se despojarem do pouco que possuíam, os antepassados legaram as dádivas da prosperidade aos contemporâneos de Péricles. É mister mantê-la, e erguerem-se à altura dos desafios do momento. A nota predominante, assim como no passado, continua a ser o elogio do espírito resoluto, da determinação e do desapego, do espírito de sacrifício, mais precisamente. É o inverso o tom na história das aves, segundo a peça de Aristófanes. Não a firmeza, mas o caráter túbio dos antepassados foi a causa da submissão no presente. Segue-se um gesto de dessacralização do passado, atento, pelo riso, a um tema afim ao das *Troianas*, como veremos adiante: as perdas e dificuldades dos vencidos. Mas o que em Eurípides é matéria para a lamentação, eivada de desejos de uma *outra história*, em Aristófanes é o argumento para a encenação cômica e utópica do *futuro*. A esse respeito, Tiago Carvalho apresenta com precisão um dos temas mais importantes da peça e seus impasses: o do fundamento dos valores éticos em cidade fundada em bases pretensamente incorruptíveis: “há um nível de corruptibilidade incorrigível, quais os valores éticos universais a serem resgatados ou encontrados num outro lugar?” (CARVALHO, 2014, p. 20). Embora a peça resista a oferecer uma resposta manifesta a essa questão, é certo que a ela retorna recorrentemente.

Ante as promessas e ardis narrados por Pistetero, o coro entusiasma-se e afirma o interesse de firmarem acordo de auxílio mútuo (Ar. *Av.* 626-7). Entrevê

nessa aliança a possibilidade de tomar o poder aos deuses, e para isso julgam necessário que se distribuam entre si os papéis nesse movimento: “Tudo que precisa de ser ponderado e pensado, está nas tuas mãos.” (636-7). Pistetero sugere o nome da nova cidade, que é prontamente aceito: Nefelocucolândia – *Nephelokokkygia* (821). Durante os ofícios religiosos de fundação da cidade, diversas personagens surgem em cena, com o objetivo de tirar algum proveito do evento – um poeta, um intérprete de oráculos, Méton (um geômetra e astrônomo), um inspetor, o vendedor de decretos. Deve-se ainda mencionar a chegada do Sicofanta, expulso em cena marcada pelo riso e execração desse tipo de ofício: Pistetero afirma, após haver empunhado um chicote: “E se te pusesses a voar daqui para fora? Desandas ou não, maldito? Já vais ver o que custa a arte de torcer a justiça.” (1466-8).

A chegada de Íris (1202-1259) concentra a força paródica e crítica da peça. Entra na cidade quando se dirigia aos mortais, com recado dos deuses, mas é interrompida por Pistetero, que lhe informa das novas condições sociais e da nova soberania sobre os homens – não mais exercida pelos deuses, e sim pelas aves. Ele responde sem temor às advertências da deusa, e ameaça mesmo possuí-la. A cena da deusa, a fugir assustada, dá o tom da comicidade e inversão peculiares ao drama – as aves não mais se *submetem* aos homens, homens e aves não mais se submetem aos deuses. A utopia que se encena assenta-se no ato de *subverter a submissão*. Se seria algo anacrônico aduzir a um quadro libertário, delinçiam-se de todo modo

linhas de ruptura cujas potencialidades críticas o riso anima.

Prometeu (1494-1551), outro visitante, revela um comportamento acovardado, em tudo diferente do encontrado em Ésquilo. Informa estarem os deuses enfraquecidos desde que perderam a hegemonia sobre os homens e os sacrifícios que deles recebiam. No esforço de modificar a situação, decidiram-se a enviar a Nefelocucolândia, segundo Prometeu, alguns embaixadores, que são Hércules e Posídon (1564-1692). Estes propõem a celebração entre os divinos e as aves. Pistetero não vê dificuldade em aceitar o alvitre, desde que a soberania do mundo passe de Zeus para as aves. Além disso, exige casar-se com Realeza (*Basileia*) (1632-5), conforme Prometeu lhe insinuara antes (1135). Sela-se então o acordo final, após múltiplas negociações. O matrimônio é celebrado pelo Coro com poesia singular:

Para trás, afasta-te, desvia-te, dá passagem.
Esvoacem em redor de um homem feliz,
a quem coube um feliz destino. Ena,
que frescura! Que beleza! Que núpcias
promissoras as tuas para a nossa cidade!
Grande, grande é a fortuna que bafeja a raça
das aves, graças a este homem. Vamos, com
cantos de himeneu e odes nupciais saudemo-
lo, a ele e à Realeza. (1720-30).

A tonalidade festiva não basta para afastar a ambiguidade provocativa do enredo. A satisfação das

expectativas utópicas dos protagonistas se efetivou quando se afastaram da concretude da vida da cidade, e ousaram selar em outro lugar, *u-topos*, a engenhosa estrutura social infensa aos vícios dos seus contemporâneos. Que experimentassem as virtudes da política em espaço distante da polis segreda o misto de expectativa e desconfiança em que timbram os versos de Aristófanes.

3. AS RUÍNAS DE TROIA E O LAMENTO- DESEJO DE OUTRA HISTÓRIA

A força que o autor de *As troianas* empresta à exposição dos sofrimentos infligidos por seus compatriotas à cidadela de Troia convida ao exame diligente das suas motivações. O sentido dessa elevada tessitura artística trai em seus interstícios expectativas utópicas inauditas por seu olhar dirigido ao passado, ainda que mítico, em vez de simular nos planos do futuro suas esperanças e apostas. Pode-se demonstrá-lo mediante dois elementos. Primeiramente, a cena da desolação dos vencidos permite imaginar possibilidades de uma outra história. Sua tonalidade predominante é lutuosa, não épica. Além disso, o deslocamento temporal permite testemunhar em cena um determinado evento em estado de conflito, antes que as forças vencedores viessem a impor-lhe arranjo narrativo harmonioso, no interesse da legitimação da sua conquista. Desloca o seu público do presente até os planos míticos do passado, com vistas à problematização do estados de coisas do presente.

Semelhante quebra permite divisar por entre as ruínas troianas certa expectativa de escrita de outra história, que passe pelo enfrentamento do que *foi* e do que *poderia ter sido*.

Em *As troianas*, a centralidade da cena pertence a Hécuba, que reúne em torno de si todos os fios e personagens da trama. Edith Hall sustenta acertadamente ser a rainha troiana a imagem por excelência da sua própria cidade caída (2010, p. 269). Do ponto de vista estético e cênico, a peça concederá a Hécuba, a antiga rainha de Troia, humilhada e vencida, seus melhores versos e arte. Sublinha o compromisso do autor não com os seus compatriotas vencedores, e sim com as estrangeiras derrotadas. A protagonista acolhe em sua figura toda uma escala de sofrimentos, desde os pessoais e familiares, até os do seu povo – os signos trágicos dos seus gestos bem o explicitam, o que faz coincidirem a perspectiva estética e a política. Mas o seu perfil não se limita a simples abandono, uma vez que também profere palavras e delinea ações afins a uma personagem firme e decidida (PEREIRA, 1996, p. 15). É notório certo delineamento sofisticado em suas palavras, embora o resultado revele-se sobremodo ambíguo. Se por um lado fornece arma de crítica ao comportamento dos deuses – ou, o que talvez seja mais exato, à sua representação entre os homens –, por outro lado esse racionalismo é insuficiente para livrá-la do desespero e da tentativa malsucedida de suicídio.

É possível adivinhar essa tonalidade já no prólogo da peça, quando se vê Poséidon a narrar a queda de

Troia e o modo como os gregos se assenhorearam dos despojos da cidade vencida:

Desertos, os bosques sagrados e os templos dos deuses escorrem sangue; perto dos degraus da base do altar de Zeus, protector do lar, Príamo tombou morto. Ouro em abundância e despojos frígios são carreados para as naus dos Aqueus. Só aguardam o vento de popa para, enfim, passado o tempo de dez colheitas, reverem mulheres e filhos com alegria – eles, os Helenos, os que marcharam contra a cidade de Tróia aqui presente. (E. *Tr*: 15-23⁴⁵)

Focaliza Hécuba, em desgraça (36: *athlios*). Perdeu quase tudo que tinha: familiares, amigos e a cidade. Outros sofrimentos irão somar-se à sua vida, tais como o conhecimento da morte de Policena e o delírio de Cassandra, ambas suas filhas (36-44). Hécuba toma a palavra, em monódia⁴⁶ na qual predomina a tonalidade

45. A tradução de que nos servimos é a de Maria Helena da Rocha Pereira (EURÍPIDES, 1996). As citações em grego procedem da edição de David Kovacs (EURIPIDÉS, 1999).

46. Há uma nota esclarecedora de Peter Burian sobre esta monódia: “*Hecuba’s monody is a long, intense expression of grief, beginning (to judge from its meter) with recitative, then moving to full lyric mode at 122. Hecuba begins with her own sorrows; turn to songs to adress their cause, the Greek expedition against her city; and at 138 reverts to her own sorrows and those of the other women of Troy,*

do lamento, com efeitos dramáticos intensos obtidos por meio da diversificação do metro. Ela é uma desventurada (*dysdaimon*). Seus gestos sugerem abandono, são notáveis signos trágicos da semiologia cuidadosa da peça: “Levanta-te, desventurada! Ergue do solo / a cabeça e o colo!” (98-9). Elementos da queda individual e coletiva misturam-se: “O que aqui está / já não é Tróia, nem eu sou de Tróia a rainha.” (99-100). Convém-lhe tão somente enfrentar tamanha subversão em seu destino (*metaballomenou daimonos anschou*): “Aguenta a mudança da fortuna!” (101). É arrasadora a perda que enfrenta, em notável gradação de intimidade: “Pois porque não há-de gemer esta infeliz, / A quem foge a pátria, os filhos, o esposo?” (106-7) Vai-se assim do espaço público ao familiar, e no interior deste, chega-se ao matrimonial. Qualifica de triste (*elegos*) o seu próprio canto: “o canto triste do meu pranto sem fim! / Para os desgraçados, até isso serve de música, / entoar cantos de desgraça aos coros avessa.” (119-21). O luto assume feição explícita em seu canto: “Levam como escrava esta anciã / para fora de casa, os cabelos devastados, / em sinal de luto, de causar dó.” (140-1) É sob a figura do lamento (*pentheres*) que a antiga rainha de Troia assim se apresenta. Após saber das temíveis notícias do seu destino e dos seus familiares, ela ainda mais repercute os signos trágicos dos seus gestos, ao ferir com as unhas a sua pele, em sinal de luto: “Ai! Ai! /

who enter in response to her lament.” (BURIAN, 2009, p. 82).

Arranha a tua cabeça rapada, / fere com as unhas as duas faces.” (278-80).

A entrada de Cassandra contrasta o pesar profundo da mãe com os seus archotes em canto nupcial. Mas é um contraste que timbra pela ironia. Essa luz do fogo (*pyros phos*), conduzida por uma sacerdotisa em lamentável demonstração de loucura, apenas intensifica as trevas do sofrimento das troianas – em uma espécie de oximoro implícito, a luz não afasta a escuridão, e sim alimenta-a (314-24). Hécuba parece confirmar essa dimensão irônica e contraditória do fogo, quando assim reage ao pedido do Coro para contemplar a filha em delírio: “Hefestos, és tu que iluminas os archotes dos desposórios dos mortais, mas é a chama da desgraça a que acendes aqui, bem longe de minhas altas esperanças.” (343-5). O vocabulário utilizado pela antiga rainha de Troia pertence ao mesmo campo semântico de fogo, recurso capaz de aproximar na desventura mãe e filha, sob a imagem irônica da luz: “carregar uma tocha” (*daidoucheo*), “acender, atizar” (*anaithyso*) e “chama” (*phlox*).

Em sua profecia, Cassandra afirma que a capitulação dos troianos está longe de ser a última página da história. Prediz a desgraça que sobrevirá à família de Agamêmnon – assassinado pela esposa, Clitemnestra, e seu amante, Egisto. Ambos serão por sua vez mortos pela mão de Orestes, filho de Agamêmnon e Clitemnestra (356-64). Com hábil concentração retórica, buscará demonstrar ser a sorte de Tróia mais ditosa do que aquela que se preparava aos aqueus: “Vou, porém, mostrar que esta cidade

que aqui está é mais ditosa do que os Aqueus.” (365-6). Ironia e tragicidade fundem-se nessa imagem do delírio que segreda o futuro da história, dos sinais de um casamento em contraste com a sua significação mais profunda, cuja marca é a perda e a dor. Desdobra-se a cada verso arte de grande elaboração e intensidade.

Hécuba, no belo diálogo lírico com Andrômaca, sua nora, avança a certa altura um tema acentuadamente trágico – o triunfo dos piores sobre quem lhes era superior –, porém com uma marca peculiar ao teatro euripídiano, ao julgar serem os deuses os responsáveis por esta injustiça: “Vejo a acção dos deuses, como eles erguem às alturas o que nada vale, e destroem o que parece ter grande valor.” (612-3). Por via metafórica, afirma que torres de pouca valia são protegidas pelos deuses, enquanto outras reputadas como boas são destruídas. A levar-se adiante essa linha de reflexão, deve-se aos divinos a subversão da estrutura da *arete*, ao fazerem triunfar homens carentes de excelência. Nota de inegável ousadia do escritor grego.

Após tomar conhecimento da morte de sua filha Policena, a desventurada rainha de Troia torna a servir-se de expressões variadas de sofrimento. De modo surpreendente, todavia, encontra forças para impedir que Andrômaca venha a imergir em completo desespero: “Não é a mesma coisa, filha, morrer ou ver a luz do dia. Uma coisa é nada; na outra, reside a esperança.” (632-3). Mas a nora interpreta o quadro que enfrentam por via em tudo diferente. Não entrevê qualquer razão para esperança, e ainda julga ser o destino de Policena superior ao seu, pois ao menos

não presencia o descalabro de toda a sua família: “A mim não me resta nem aquilo que é deixado a todos os mortais – a esperança – nem tenho ilusões de vir a alcançar alguma felicidade.” (681-3) Hécuba serve-se de imagens náuticas para evidenciar a luta dos homens por salvarem a vida, mesmo em meio à tempestade. Apenas quando se veem sem a mínima possibilidade de sobrevivência é que se entregam à sorte. Esta analogia quadra-se perfeitamente ao estado de ânimo da antiga rainha de Troia – embora a nota predominante seja a certeza do naufrágio iminente. Sua tristeza desmedida priva-lhe da palavra (*aphthoggos*), corta-lhe a fala: “estou sem fala e não abro a boca.” (695). Parecemos tocar o limite da voz e do *logos* – a ameaça de privação da linguagem.

Uma nova inversão na peça, com notável arte dialética, caberá à Andrômaca. Ela assevera que a nobreza de nascimento do marido, causa da defesa dos troianos no passado, é agora a responsável pela morte do filho – o bem do passado torna-se em herança ruínosa: “Não foi para teu bem o valor do teu pai.” (745). Deve-se isso à decisão dos gregos de matarem o pequeno Astianacte, para prevenir que viesse no futuro a tentar vingar a morte do pai e a destruição da sua cidade. A criança agarra-se então à mãe, em cena de alta intensidade dramática: “Por que me agarras as mãos e te seguras às minhas vestes, como uma avezinha que se acolhe às minhas asas?” (750-751) Um pouco adiante, lança uma grave acusação, a saber, a de que os gregos agiam com essa criança por modo mais bárbaro do que os povos a quem consideravam pouco

civilizados: “Ó Gregos que descobristes atrocidades dignas de bárbaros, porque matais esta criança que não tem culpa nenhuma?” (764-6).

Com o corpo do neto em seus braços, Hécuba tece algumas das expressões e imagens mais lancinantes da peça. Revela a ironia de um exército a temer uma criança, o que os levou a decidir-se por um crime tão abominável: “Ó Aqueus, que tendes mais jactância nas vossas almas do que no bom senso, por que cometestes um crime sem precedentes, com medo desta criança? Receavas que ele um dia reerguesse a arrasada Tróia?” (1158-60). Seu neto, após ser lançado das muralhas, torna-se a negação de toda a vida que tiveram – triste signo de um perda irreparável:

Desventurado, como as pátrias muralhas,
as torres de Lóxias, tão miseravelmente
cortaram os anéis de cabelo da tua cabeça, que
tantas vezes a mãe que te gerou compunha e
beijava, e donde agora, quebrados os ossos
se escancara como uma risada o sangue do
crime. Não oculto esses horrores. Oh! Estas
mãos, como elas se parecem docemente
com as de teu pai, estas mãos que jazem
na minha frente, soltas das articulações! Ó
boca tão querida, que tantas vezes promessas
grandiosas me lançavas, estás desfeita.
(1173-1181)

Criança desventurada (*dystenos*), na descrição do seu corpo inscrevem-se os signos da barbárie, ou do

modo como se insinua nos interstícios da civilização: os seus cabelos, antes objeto de desvelo da mãe (*philemasin t' edoken*), hoje se ausentam. Vê-se apenas o crânio quebrado na queda. Mediante analogia veemente, o sangue que flui faz lembrar uma risada (*ekgelai ... phonos*); as mãos, antes recordativas do pai (*hos eikous men hedeias patros*), hoje exibem desfeitas as articulações (*en arthrois d' eklytoi*); a boca, que era tão amada (*philon stoma*), está mortalmente ferida.

É um temível espetáculo que os atenienses presenciam – sua vitória em tonalidade trágica, nada épica, com a centralidade da cena ocupada por uma estrangeira idosa, outrora rainha, caída e em frangalhos. Segura ao colo o malfadado corpo do neto, em imagem que subverte qualquer expectativa ufanista, medrando vergonha e desconforto. A inscrição tumular dessa criança acentuaria ironicamente a aleivosia dos Aqueus: “Que inscrição poderia pôr-se no túmulo um poeta? “Esta criança mataram-na um dia os Argivos, com medo dela”. Epitáfio que seria a vergonha da Grécia!” (1188-91) O escudo de Heitor, sobre o qual se deitará Astianacte (1192-5), mudará a sua função, conformando a sinonímia da saudade e da perda: as “ausências” (do pai e da criança) espelham-se e multiplicam-se.

Trata-se assim de um texto que extrai o cerne da sua arte trágica das fissuras da rememoração – entre passado e presente. A esse respeito, é precisa a observação de Nicole Loraux: “*And we shall certainly not find cause for hope in the oratorio, but rather a long meditation on the aporias of a world convulsed*

by history. (...) Let me say it boldly: Euripides' Trojan Women is both a political play and an oratorio." (LORAU, 2002, p. 13). Semelhante instância acha-se intrinsecamente ligada ao modo como Eurípides maneja o desfecho de diversas situações dramáticas. Com justeza e perspicácia, Justina Gregory afirma ser a própria ideia de final o que se estaria problematizando nessas peças (2005, p. 259). A questão interessa-nos aqui diretamente, pois é reveladora dos meandros dramáticos na exposição das emoções das cativas, especialmente Hécuba e Andrômada. É recurso hábil na resistência à indiferença perante os sofrimentos encenados.

Essa peça foi amiúde objeto de críticas que sublinhavam a fragilidade do seu enredo, supostamente mais afim a uma soma de episódios com interligação pouco rigorosa entre si. Nela haveria grande intensidade de emoções, mas escassez de eventos. Mantém-se o *pathos*, mas ao preço da unidade do enredo. Inexistem mesmo na peça sinais que anunciem o seu desfecho, e se o metro dos versos finais de todas as peças de Eurípides é acentuadamente recitativo, em *As troianas* é marcado pela tonalidade lírica (DUNN, 1996). Estão ausentes, nesses versos líricos finais, quaisquer considerações generalizantes ou de cunho moral. Em observação percuciente, Dunn identifica a ironia profunda que subjaz às relações entre o prólogo e o restante da peça. Atena e Posídon acertam os planos para a destruição das esquadras gregas. Os espectadores – e leitores – sabem assim que os algozes haverão de carpir sofrimentos

consideráveis ao tentarem retornar ao lar. As cativas troianas, no entanto, desconhecem essa informação, dada a perspectiva na qual se encontram inseridas: “spectators are aware that the Greeks who now inflict suffering upon the Trojan women will suffer themselves in the course of their return; the women onstage, however, have no idea that the men, in time, will suffer also.” (DUNN, 1996, p. 109). São dois planos concêntricos: a perspectiva dos deuses (e espectadores) e a das personagens. Nesse entrechoque reside a ironia trágica da peça. A princípio, o futuro não desenharia alguma modalidade utópica, e sim a reversibilidade do sofrimento – neste caso, por obra do castigo dos deuses. No entanto, ao colocar em contraste os dois universos de focalização, abre vias para a imaginação de cenários alternativos. Não é apenas a consagração da fragilidade passiva do saber humano, mas também o convite a resistir-se à mera fatalidade, ainda que sob o frágil exercício da imaginação. Entramos deste modo no cerne de um dos traços mais desafiadores da peça: a articulação entre *catástrofe e fracasso mimético*, com que o texto a uma só vez resiste à indiferença e simula o campo de ações agora apenas possíveis fora do âmbito estrito da cena. Está longe de representar apreciação niilista da vida, antes parece construir-se sob a dupla figura do lamento e do apelo, com que o seu *não-drama* aguarda as condições adequadas à elaboração de um drama efetivo.

4. A UTOPIA ENTRE – OU ALÉM DE – O RISO E O TRÁGICO

Estudos críticos acerca das contradições da democracia ateniense floresceram a partir dos anos sessenta. Edith Hall reconhece a sua importância, embora faça um reparo que não temos dificuldade em subscrever: parece-lhe haver na tragédia grega espaços para a emergência precisamente dos componentes “silenciados” no cotidiano político-social da cidade: “*Yet, paradoxically, the fictional representatives of these groups, silenced in the public discourse of the city, are permitted by the multivocal form of tragedy to address the public in the theatre as they never could in reality.*” (HALL, 1997, p. 93) Nesse sentido, o discurso ideológico dominante na cidade seria se não subvertido, ao menos perspectivado pela visibilidade que a cena confere a essas figuras amiúde marginais no cotidiano da cidade, por força da fricção entre teor ideológico e a pluralidade dos signos do palco.

Disseminam-se, é certo, ao longo das peças trágicas diversos temas afins à legitimação do discurso ideológico dominante em Atenas, o que inclui o beneplácito da escravidão e do lugar social inferior das mulheres e grupos de estrangeiros. Tais elementos, no entanto, não se constituem de modo harmônico e isento de tensões, pois as vozes marginais da cidade, presentes nos textos, perfazem um movimento dialético que repõe em questão os próprios fundamentos ideológicos em que a obra se assenta – o que podemos chamar de *memória sofrida*

*da utopia*⁴⁷. Oferece igualmente a voz a pessoas de classe baixa, descortinando quadro multifacetado da sua perspectiva e dificuldades.

O espaço da comédia é mais propenso a conceder relevo à tendência utópica, se comparado à tragédia, cuja cena serve-se de elementos exclusivamente terrenos. Nela inexistiria, nesse sentido, a criação de realidades alternativas tais como se encontram na comédia. Acresce a esse quadro a presença recorrente da morte no teatro trágico. Tal não implica, no entanto, a refutação de qualquer dimensão utópica na tragédia grega. Mas significa que esse elemento se deverá buscar não na criação de cenários alternativos, mas nas fissuras de seu próprio discurso e disposição cênica. É neles em que residem suas potencialidades críticas mais sugestivas e consistentes. Não obstante, ambos os gêneros compartilham de um pressuposto que se evidencia no contraste entre *As aves* e *As troianas*: a resistência seja à recusa à utopia, seja a sua consagração absoluta. Comprometem-se, no corpo do seu texto, com um aceno utópico inscrito sob o signo da vulnerabilidade e ambivalência, em sua medida humana.

47. Acerca dessa noção, conferir o capítulo II, seção 5.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓFANES. *As aves*. Trad. Maria de Fátima Sousa Silva. Lisboa: Edições 70, 2006.
- ARISTOPHANES. *Birds*. Edição, introdução e comentários de Nan Dunbar. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- BURIAN, Peter. Introduction and notes. In.: EURIPIDES. *The Trojan women*. Trad. Alan Shapiro. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- CARVALHO, Tiago Nascimento. O tema da Ética de Estado nas *Aves* de Aristófanes. *Archai*, n. 12, jan - jun, 2014, p. 19-24.
- DESERTO, Jorge. Não-lugar ou lugares outros? Notas sobre a utopia no teatro grego. *Revista da Faculdade de Letras "Línguas e Literaturas"*. Porto, XX, 1. 2003, p. 317-330.
- DUNBAR, Nan. Comentary. In.: ARISTOPHANES. *Birds*. Edição, introdução e comentários de Nan Dunbar. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- DUNN, Francis M. *Closure and innovation in Euripidean drama*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1996.
- EURÍPIDES. *As troianas*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 1996.
- EURIPIDES. *Trojan women; Iphigenia among the Taurians; Ion*. Ed. e trad. David Kovacs. (Loeb Classical Library). Cambridge, Massachusetts; London: Harvard University Press, 1999.

- GREGORY, Justina. Euripidean tragedy. In.: GREGORY, Justina (org.). *A companion to Greek tragedy*. Blackwell: Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- HALL, Edith. *Greek tragedy: suffering under the sun*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- _____. The sociology of Greek tragedy. In.: EASTERLING, Patricia. E. (org.). *The Cambridge companion to Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- JAMESON, Fredric. *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*. London: Routledge, 2002.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Introdução In.: EURÍPIDES. *As troianas*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 1996.
- REHM, Rush. *The play of space: spatial transformation in Greek tragedy*. New Jersey: Princeton University Press, 2002.
- RICOEUR, Paul. *Freud: una interpretación da la cultura*. Trad. Armando Suárez. México: Siglo Veintiuno Editores, 1990.
- ROSE, Peter W. *Sons of the gods, children of earth: ideology and literary form in Ancient Greece*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.
- SILVA, Maria de Fátima Sousa. Introdução. In.: ARISTÓFANES. *As aves*. Trad. Maria de Fátima Sousa Silva. Lisboa: Edições 70, 2006.
- THUCYDIDES. *History of the Pelonesian war: books I and II*. London: William Heinemann; Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1956.

(Página deixada propositadamente em branco)

VI. A ESCRITA FILOSÓFICA E O DRAMA DO CONHECIMENTO EM PLATÃO⁴⁸

1.

Por sorte de notável ironia, não raro as tentativas de defender Platão das acusações de dogmatismo servem-se da afirmação do caráter ambíguo e rico da sua escrita. Seria precisamente o traço repudiado no *Fedro* (275a) aquele dotado de maior força e convencimento. Noutros termos, o filósofo ressurge no reencontro com o artista. Em grande medida, as razões desse fenômeno residem em que nos diálogos de Platão vemos o grande drama do conhecimento e da pesquisa, um grande feito da cultura grega. O presente ensaio intenta examinar algumas possibilidades explicativas e compreensivas desse fenômeno no texto platônico, focalizando três instâncias intimamente relacionadas

48. Esta é uma versão modificada e corrigida de um artigo publicado na *Revista Archai* nº 11, jul-dez, 2013, p. 33-45.

entre si: a peculiaridade da sua escrita, seu caráter artístico e o gesto crítico e ambíguo com que instaura sua relação temática e formal com a tragédia.

A escrita dos diálogos movimentada cena textual em que se desdobram, com feição peculiar, os mais variados problemas da filosofia. Tal procedimento exhibe o caráter inquietante da trajetória do pensamento em busca da verdade que, independentemente do maior ou menor sucesso dos diversos ensaios, finda por modificá-lo indelevelmente. As marcas deixadas resultam de um profundo zelo pedagógico, sob a efigie do grande mestre, Sócrates, e também dos expedientes construídos com arte rara na tessitura dos diálogos.

A escrita reencontra-se, nessa provocação, com o seu outro – o leitor, cujo agir é ambíguo, num misto de interpretação e interpelação. Lê o texto, à distância, mas também participa do jogo textual a ele reagindo e lhe conferindo sentido. É assim no movimento e temporalidade da escrita que se propugna pela aproximação da eternidade das Ideias. O paradoxo talvez seja aparente – o que não esmaece o quadro dramático desse projeto.

2.

A reflexão platônica, seja por sua configuração textual, seja pelos temas que enfrenta, revela-se especialmente sugestiva para um diálogo entre filosofia e literatura. Para o dizermos em cifra hermenêutica, o Platão escritor amiúde remaneja os dados dessa “aproximação na distância”, movendo no proscênio

algumas questões que se tornariam obsessivamente retomadas ao longo da história da filosofia.

Nos intercursos entre filosofia e literatura, deve-se precaver contra algumas ciladas metodológicas, em especial a presunção de se extrair da obra literária verdades filosóficas mais gerais, como se o texto literário nada mais fosse que ilustração dessas ideias. Em gesto raro de lucidez e humildade, Benedito Nunes confessa ter incorrido em semelhante equívoco quando escreveu seu primeiro estudo sobre Clarice Lispector:

Assim, nesse primeiro estudo, intitulado *O mundo de Clarice Lispector*, apresentei a ficção da romancista de *A paixão segundo G.H.* como uma ilustração do pensamento sartriano. Eis o parco rendimento — ou rendimento nulo? — da Crítica desenvolvida como paráfrase filosófica. (NUNES, 1993, p. 197-8)

Dos procedimentos mais especificamente literários que o autor afirma ter esquecido nesse estudo, destacam-se a construção dos personagens, características da sua linguagem, e as relações entre história e discurso. Servindo-se do exemplo de Walter Benjamin, o autor diz que o único modo de fazer justiça às exigências filosóficas de verdade no que tange às relações entre filosofia e literatura, seria concedendo a necessária atenção à verdade da obra *como ficção*, como literatura. (NUNES, 1993, p. 198).

O diálogo exigido pela relação entre filosofia e literatura faria da hermenêutica, segundo B. Nunes, um exercício metódico capaz de contornar diversos equívocos e mesmo arbitrariedades. Nesse contexto, destaca duas falácias recorrentes em diversas abordagens desse exercício comparativo:

1. A visada no texto literário como simples ilustração de uma verdade filosófica mais geral (NUNES, 1993, p. 198).

2. A possibilidade de esgotamento científico da obra literária (NUNES, 1993, p. 198)

Sublinharemos, um pouco mais adiante, o quanto o assesto da inesgotabilidade do texto literário também alcançam a escrita platônica. É a condição para se fazer justiça ao filósofo grego: colocá-lo ao abrigo de acusações extremadas de dogmatismo. Tal proposta responde coerentemente às diretrizes do próprio texto platônico – o diálogo como efigie móvel da persistência filosófica na busca da verdade, em seu matiz dramático, incerto.

Em um artigo rico em sugestões e caminhos investigativos, Jeanne Marie Gagnebin detém-se na análise e interpretação do que chama de “as formas literárias da filosofia” (2006). O recorte, segundo lhe parece, tem a vantagem de resistir a um plano meramente normativo: “Tal recorte tem a vantagem de não colocar de antemão uma questão normativa sobre as diferenças, os direitos, os domínios respectivos dos discursos literários e

filosóficos” (GAGNEBIN, 2006, p. 201). Ela julga necessário, como ensaio preparatório, que se revise o problema das relações entre forma e conteúdo. Há neste item notável substrato benjaminiano: “não só quais “conteúdos filosóficos” estão presentes ali, mas como são transformados em “conteúdos literários”.” (GAGNEBIN, 2006, p. 201). Não raro, as distinções entre forma e conteúdo evidenciam ineficácia dialética e procedimentos insuficientes para se pensar seja a filosofia, seja a literatura.

A caracterização do ofício do filósofo e do escritor frequentemente dissemina clichês variados, tais como a asserção de caber aos filósofos a responsabilidade por pensar, e aos escritores, a expressão escrita. No que tange especificamente à filosofia, esses estereótipos expressam certa desconfiança com a retórica. Toma-se a textualidade, em sentido amplo, apenas como instrumento: “Até no próprio meio filosófico, por exemplo, na academia, reina certa desconfiança em relação aos aspectos formais mais apurados de uma palestra oral ou de um texto escrito de filosofia.” (GAGNEBIN, 2006, p. 202) No entanto, uma análise mais atenta da questão revela a insuficiência do encaminhamento dicotômico que emerge desses lugares comuns. Segundo Gagnebin, em afirmação percuciente, o pensamento não se elabora sem linguagem, “sem o tatear na temporalidade das palavras” (GAGNEBIN, 2006, p. 202). A linguagem entretetece-se em metáforas e retórica, e é dessa matéria heterogênea que a escrita filosófica lança mão, conscientemente ou não. Afim a essas considerações,

segue a ênfase na inter-relação entre forma, exposição e conhecimento. Entrelaçam-se internamente, de modo que a forma resiste a ser mero adereço.

Resulta emblemático, nesse contexto, o estudo da forma-diálogo em Platão, que explicaria os impasses e aparentes inconsistências desse filósofo. Nos diálogos descerra-se o movimento complexo da própria vida. Procedendo a surpreendente mimesis, extrai na forma uma imagem móvel da realidade do existir humano, do conhecimento, ou melhor, do drama na busca desse conhecimento.

se levarmos a sério a forma *diálogo*, isto é, a renovação constante do contexto e dos interlocutores, o movimento de idas e vindas, de avanços e regressos, as resistências, o cansaço, os saltos, as aporias, os momentos de elevação, os de desânimo etc., então perceberemos que aquilo que Platão nos transmite não é nenhum sistema apodítico, nenhuma verdade proposicional, mas, antes de mais nada, uma *experiência*: a do movimento incessante do pensar, através da linguagem racional (*logos*) e para além dela – “para além do conceito através do conceito”, dirá também Adorno. (GAGNEBIN, 2006, p. 204)

A mimesis pretensamente expulsa no âmbito da representação dos conteúdos da vida imiscui-se nas teias da própria constituição formal dos diálogos.

Mostra ser igualmente uma experiência do pensar, na qual não apenas os interlocutores de Sócrates, mas também os seus leitores são convidados a participar.

3.

No ensaio modelar que escreveu acerca das *Afinidades eletivas*, de Goethe, Walter Benjamin avança uma dupla contribuição que nos interessa. A primeira liga-se ao estatuto das relações entre forma e conteúdo. Parecendo-lhe pecar por uma dicotomia excessiva, substitui os termos em questão pelos conceitos de teor de verdade (*Wahrheitsgehalt*) e teor coisal (*Sachgehalt*). Seu interesse reside em sublinhar a imiscibilidade desses elementos na obra de arte, com que intenta aproximar de traços importantes da escrita literária: “quanto mais significativo for o teor de verdade de uma obra, de maneira tanto mais inaparente e íntima estará ele ligado ao seu teor factual.” (BENJAMIN, 2009, p. 12) Trata-se da afirmação da verdade da obra como ficção. Em gesto paradoxal apenas na aparência, é no fingimento da sua configuração que a tessitura artística permite divisar a leitura íntima da realidade, para o que lhe ultrapassa, por um lado, mas ao qual ela limita e concede o dom de sua inteligibilidade idiossincrática, porque poética.

O segundo contributo benjaminiano liga-se ao princípio do sem-expressão. Ele assim delinea o problema: “É o sem-expressão que destrói aquilo que ainda sobrevive em toda aparência bela como herança do caos: a totalidade falsa, enganosa – a totalidade

absoluta. Só o sem-expressão consuma a obra que ele despedaça, fazendo dela um fragmento do mundo verdadeiro, torso de um símbolo.” (BENJAMIN, 2009, p. 92) A sutileza dialética embala esse trecho. A obra resulta do caos que ela tentou esconjurar ao organizar-se em cosmos. Ao fazê-lo, buscou apagar os traços do processo, pretextando dirimir qualquer dívida que se insinuasse. Mas a linguagem guarda a memória desse apagamento orgulhoso da origem, o que Benjamin chama de “o sem-expressão”. A oferta legítima de totalidade nutre-se da impossibilidade mesma da obra e termina por encaminhá-la aos fragmentos que margeiam o caos, e assim lhe doam a porção de verdade que lhe é devida, espécie de revelação de uma dívida trágica da escrita. Tal percurso não é menos contradição nos diálogos platônicos. Um modo de observá-lo remete às reflexões em torno à figura do instante⁴⁹, *exaiphnes* (156 d-e), conforme presentes numa passagem clássica do Parmênides platônico, e que se introduz durante o debate acerca da relação entre movimento e repouso:

pois é óbvio que não se muda a partir do repouso quando se está em repouso, nem se muda a partir do movimento quando se está em movimento. Mas a desconcertante natureza do próprio instante [*exaiphnes*],

49. Tem sido essa a tradução mais recorrente em português. Mas há quem opte pelo termo “súbito”, de modo legítimo, como é o caso de Fernando Rey Puente (2010).

que reside entre o movimento e o repouso, que não está em nenhum período de tempo, é aquilo para o qual e a partir do qual muda para o repouso aquilo que está em movimento e para o movimento aquilo que está em repouso. (PLATÃO, 2001, 156 d-e)

O instante, ou o súbito, caracteriza-se como algo de “natureza estranha” (*physis atopos*), sem lugar (*a-topos*), peculiaridade que lhe permite funcionar como intermediário (*metaxy*) entre o movimento e o repouso. Embora o termo não se revista de formulação conceitual, insinua apreço pela temporalidade. Permite entrever algumas pistas para se transcender criticamente os impasses a que o diálogo chegou, sendo a sua função, nesse sentido, especialmente cara ao insinuar o necessário liame entre o uno e o múltiplo.

Fernando Rey Puente (2010) julga que a figura do tempo em Platão conduziria seja à resistência às interpretações neoplatônicas, seja às nietzschianas. Isso se deveria a que ambas se detiveram exclusivamente nas categorias da transcendência e eternidade na análise da teoria das ideias. O reparo feito pelo autor se robustece quando analisa o papel exercido por essa figura temporal, o instante, no contexto mais amplo da filosofia platônica. Ao referir-se à passagem da alegoria da caverna, quando o prisioneiro é *subitamente* (*exaiphnes*) liberto das suas amarras, Puente observa: “Esse “salto epistemológico” é como que o resultado produzido subitamente depois de longa e paciente

frequentação e exercitação.” (PUENTE, 2010, p. 53). No caso específico do *Parmênides*, é precisamente a figura que instrui desconfiança com relação a um suposto dualismo intransigente no pensamento do filósofo grego: “Platão parece estar, na verdade, muito mais interessado nos *metaxý* do que em uma transcendência radical.” (PUENTE, 2010, p. 57). O instante enseja assim uma dupla *interrupção produtiva*: no âmbito do conhecimento, quando permite ao sujeito assestar nível mais avançado de compreensão do mundo; e do liame ontológico entre as Formas e a multiplicidade dos fenômenos.

Monique Dixsaut sustenta ser o foco dessa passagem a busca de se conceder inteligibilidade ao devir: “*Si donc changer, on ne peut le faire sans changer, quand change-t-on?*» (DIXSAUT, 2003, p. 140). Nesse sentido, não conectaria eternidade e tempo, como se sustentou na interpretação neoplatônica do *Parmênides*. Esse reparo se nos afigura correto. E, no entanto, o instante (*exaiphnes*) ainda assim parece funcionar como figura dessa relação. Avizinha-se da eternidade nesse ponto: em que ambos suspendem o tempo. Diferenciam-se, no entanto, em que o eterno insinua o retorno a si, na unidade do seu recolhimento, das coisas todas infensas ao devir, ao passo que o instante prepara apenas nova rodada de enfrentamento do vir-a-ser na multiplicidade e mergulho nas vicissitudes do tempo. Da segurança (paradoxalmente temporária) do

retorno ao eterno à sujeição ao arbítrio do jogo trágico do mundo.⁵⁰

De todo modo, importa sublinhar esse caráter fundamentalmente a-tópico do instante: ele não está em tempo algum porque significa precisamente a interrupção do tempo, ensejando então a mudança e o devir: “*Le changement est cet événement pur qui interrompt le cours et la succession du temps qui s’avance*” (DIXSAUT, 2003, p. 140). Caberia indagar se a própria tessitura do diálogo platônico, no limiar do silêncio que amiúde o cerca, não suportaria precisamente essa interrupção. Parte do fascínio exercido pela escrita platônica não residiria nisso – não apenas na temporalidade da inscrição dos debates, mas também do silêncio da sua interrupção recorrente no modo inusitado com que finaliza (amiúde um *desfecho sem desfecho*) as suas obras?

4.

Estudos sobre a textualidade nos diálogos platônicos podem beneficiar-se de aspectos da

50. Tais figuras são recorrentes na poesia lírica moderna. Tome-se, por exemplo, estes versos de Salvatore Quasimodo: “*Ognuno sta solo sul cuor della terra / trafitto da un raggio di sole: / ed è subito sera*” (Cada um está só no coração da terra / traspassado por um raio de sol: / e de repente é noite.” (QUASIMODO, 1999, p. 18-9). Temos aqui espécie de interrupção que insinua contornos trágicos, em função de um estado de coisas desinteressado do humano, infenso à *sensibilidade inteligente (logopoética)* da poesia e filosofia.

investigação hermenêutica de Paul Ricoeur. Em seu ensaio “A função hermenêutica do distanciamento”, objetiva articular dois elementos amiúde vistos como irreconciliáveis: respeitar o núcleo vivo e múltiplo da existência sem que nos escape, pela dispersão e devir, sua significação. Implica assim resistir a uma abstração que nos fornece uma estrutura cognoscível da realidade, mas descarnada, e uma imersão inocente no devir, a qual, se por um lado nos oferta considerável vitalidade, impõe consideráveis obstáculos à inteligibilidade desses fenômenos.

Coerente com esse projeto, o filósofo apresenta o seu objetivo de superar a tradicional antinomia entre explicação e compreensão. Semelhante hiato entre os dois procedimentos decorre da luta da hermenêutica, mormente com Wilhelm Dilthey, por colocar os fenômenos humanos ao abrigo da uniformidade causal peculiar aos estudos das ciências da natureza em sua época. Por via em tudo diferente desse tipo de operação científica, calcada na explicação lógico-causal e distanciada dos fenômenos estudados, a compreensão, defendida por Dilthey, seria atitude mais coerente com a especificidade das ciências humanas. Nestas, em vez de separação, encontramos a empatia do sujeito face a um outro que, longe de lhe ser objetivável, surge-lhe também como sujeito a quem se interpreta, mas por meio do qual se é não menos interpretado e interpelado.

Posto que representasse passo importante na salvaguarda da peculiaridade do estudo do humano, essa distinção conduziria a impasses e excessos. No

caso de Hans-Georg Gadamer a tensão entre as duas operações metodológicas é conduzida à antinomia. Sua obra-prima, *Verdade e método*, deveria ter o título modificado, segundo Ricoeur, para *Verdade ou método*.

Mas tal separação efetivamente corresponderia ao destino da hermenêutica e das ciências humanas? Ricoeur o nega com firmeza. Os diversos extratos por ele analisados timbram em evidenciar planos diversos de distanciamento que não poderiam ser atribuídos à conduta explicativa das ciências naturais. De algum modo, nas próprias operações do espírito os homens vivenciam o distanciamento. Não se trata agora de algo imposto de fora mediante abstração concedida por alguma metodologia. Precisamente por emergir do próprio jogo de empatia e afastamento é que a articulação entre compreensão e explicação revelam-se não apenas possíveis, mas necessárias (RICOEUR, 2008).

É por meio da noção de texto que o filósofo apresenta alguns caminhos para a superação da antinomia já mencionada. O texto mostra-se o “paradigma do distanciamento na comunicação”, da “comunicação na e pela distância” (RICOEUR, 2008, p. 52). O passo seguinte será então esclarecer de que critérios de textualidade ele pretende servir-se com vistas a encaminhar o seu estudo. Compõem-se de cinco elementos: “a efetuação da linguagem como *discurso*”, “a efetuação do discurso como *obra estruturada*”, “a relação da *fala com a escrita* no discurso e nas obras de discurso”, “a obra de discurso como *projeção de um mundo*”, “o discurso e a obra de discurso como

mediação da compreensão de si” (RICOEUR, 2008, p. 52) Estes três últimos elementos interessam-nos mais diretamente aqui.

O texto escrito não se circunscreve às intenções do seu autor. Alcança autonomia, concedendo ao *Verfremdung* um acento positivo que não tinha em Gadamer (RICOEUR, 2008, p. 62). Além disso, a obra transcende seu contexto psicossociológico, abrindo-se a diversas leituras. Seu movimento vai da descontextualização à recontextualização efetuada pelo ato de ler (RICOEUR, 2008). O distanciamento revela-se assim constitutivo da obra, é tanto o que se deve vencer, quanto o que condiciona a interpretação. Numa observação que não deve deixar indiferente os leitores de Platão, o filósofo francês sustenta que decorre desses mecanismos a alteração do funcionamento da referência: “A passagem da fala à escrita afeta o discurso de vários modos; de uma maneira especial, o funcionamento da referência fica alterado quando não nos é mais possível mostrar a coisa de que falamos como pertencendo à situação comum aos interlocutores do diálogo.” (RICOEUR, 2008, p. 63) Mais especificamente, a literatura repõe em outro nível a questão da referência – destruição do mundo para alcançá-lo em sua essência mais íntima. Sua potencialidade crítica reside nisso, em abrir fissuras mediante as quais ainda se oferece ocasião propícia ao pensar. Neste espaço estético evidencia-se uma demanda não apenas gnosiológica, mas também ética e política:

Este é, me parece, o papel da maior parte de nossa literatura: destruir o mundo. Isto é uma verdade da literatura de ficção – conto, mito, romance, teatro –, bem como de toda literatura denominada de poética, onde a literatura parece glorificada em si mesma, em detrimento da função referencial do discurso ordinário.” (RICOEUR, 2008, p. 65)

Os resultados dessa investigação acenam para os lugares do leitor. Compreender-se diante da obra torna-se não em um ato de imposição racional, mas de exposição. Em um paradoxo instrutivo, só podemos nos encontrar como leitores, se nos perdemos: “Só me encontro, como leitor, perdendo-me. A leitura me introduz nas variações imaginativas do *ego*. A metamorfose do mundo, segundo o jogo, também é a metamorfose lúdica do *ego*.” (RICOEUR, 2008, p. 68) Nisso se revela o caráter insuficiente da apropriação como supressão da distância: no mundo da obra distanciamos-nos de nós mesmos.

O estudo da argumentação platônica, tal como realizado por Franco Trabattoni, parece fortalecer essa linha investigativa. Haveria no filósofo grego uma precoce consciência hermenêutica da linguagem, mormente da falta de fundo da linguagem e do pensamento: “Nisso, manifesta-se, de fato, uma característica estrutural e não eliminável do pensamento e da linguagem, ou seja, sua infinita declinabilidade, sua substancial falta de fundo.” (TRABATTONI, 2010a, p. 17) Este movimento teria

sido silenciado por Aristóteles, sendo responsável por ocultar-se instância fecunda de pesquisa acerca dos diálogos, conforme sustenta o autor em um momento provocativo (TRABATTONI, 2010a). Nesse fluxo infinito de possibilidades na linguagem, os diálogos platônicos fiam estrategicamente o movimento circular e intérmino do pensamento. Divisa-se o quadro de um filósofo em tudo infenso ao dogmatismo, tornando uma após outra injustificadas as críticas movidas contra ele por setores do assim chamado pensamento pós-moderno. Não se pode negar ousadia à tese de Trabattoni.

Resulta disso o necessário cuidado com a materialidade da escrita platônica, nela sublinhando os substratos hermenêuticos vazados em precariedade, como é afim ao próprio ato de escrever. A retórica, longe de ser o avesso do *logos*, pode ser mesmo o meio em que se dissemina o drama do conhecimento. Os diálogos seriam um modo de representar a não-exaustividade do mundo em que o homem vive, o que o autor chama de “vicariedade”, sendo este precisamente, segundo lhe parece, o sentido da teoria das ideias. A reminiscência platônica configura o assesto dessa errância intérmina do pensar:

Essa situação é expressa por Platão por meio da metáfora (mesmo que, talvez, não se trate só de uma metáfora) da doutrina da reminiscência, segundo a qual conhecer é recordar: um recordar que, evidentemente, se desenvolve por rastros, lampejos e

resíduos, logo não pode mais reunir o estado de exaustividade a que uma definição gostaria de aspirar. (TRABATTONI, 2010a, p. 14-5)

Nesse fluxo de questões e indagações, a filosofia vai delineando suas vias mais férteis de aprimoramento e progresso. Mas não se faz justiça a Platão se, ao resistirmos às acusações extremadas de dogmatismo, o encaminhamos a um puro jogo cético ou à complacência relativista. Pois isto é exatamente o que os diálogos não fazem. Atento a esses riscos, Trabattoni esclarece ser peculiar ao platonismo o compromisso com a articulação entre unidade e multiplicidade: “a unidade do múltiplo” (2010a, p. 22) A pergunta socrática, nesse sentido, se faz não para alcançar a verdade absoluta, e sim para colocar em cena o universal: “põe em evidência o terreno do universal em que move o logos” (2010a, p. 23) A voragem desconstrutivista em sua obsessão pela diferença apenas se faria inteligível se articulada ao platonismo, esse pretense outro sobre o qual lançou reptos os mais diversos. Não obstante, a defesa da articulação da unidade e multiplicidade não implica afirmar que sua posse seja algo pacífico, fácil. Evidencia-se, de outro modo, justamente a precariedade da busca.

A argumentação platônica, seu artesanato textual resiste, de um só golpe, ao dogmatismo e ao ceticismo⁵¹.

51. Em importante pesquisa acerca do tema da política na filosofia platônica, Mario Vegetti sublinhou um

Tais são as condições essenciais à construção de um diálogo, ou ao menos para a expectativa de sua possibilidade. O élan dessa *aproximação na distância* franqueada (ou, ao menos, desejada) pelo diálogo vive da expectativa de um encontro genuíno, sob o signo, embora ainda impreciso, da verdade. Se alguém tem a verdade, suspende o tempo, e nos dita o caminho a seguir; se a sua aproximação é impossível, a conversa torna-se em um jogo vão. Tais as exigências do diálogo, em particular, e da filosofia, em geral. Deve-se a Platão a mais ousada convergência entre as duas instâncias.

5.

Em uma demonstração de que ao se elaborar uma hipótese, o rigor pode pagar tributo à beleza, Jeanne Marie Gagnebin sustenta que, tal como Homero, no exercício de oferecer glória eterna aos seus heróis, Platão também teceria quadros similares em seus diálogos: monumento à memória de Sócrates. Trata-

elemento de interesse para a presente discussão: a defesa da polissemia do texto platônico: “Esforços hermenêuticos orientados podem, diria, *devem* ser levados a cabo, porque um excesso de tolerância acarreta um pressuposto de irrelevância teórica da interpretação, mas é igualmente verdade que estes esforços devem, por outro lado, aceitar uma margem irreduzível de *polissemia* do seu objeto: o pensar filosófico de Platão – pela mesma forma textual em que é representado – não pode ser reduzido a um sistema unívoco de significados.” (VEGETTI, 2010, p. 272-3)

se de uma reminiscência que se afirma na precariedade da palavra poética:

o impulso para filosofia em Platão – em particular para *escrever* diálogos filosóficos, apesar de suas numerosas críticas à escrita –, provém não só de uma “busca da verdade”, meio abstrata, mas também da necessidade, ligada a essa busca, de defender a memória, a honra, a glória, o *kléos* do herói/mestre morto, Sócrates. (GAGNEBIN, 2006b, p. 196)

Essa hipótese busca fortalecer-se mediante a análise de alguns diálogos, sobretudo a *Apologia*. Quando Sócrates reflete acerca da sua escolha de uma vida dedicada à verdade, ainda que sob riscos os mais diversos, insere-se no interior de um quadro afirmativo da sua heroicidade peculiar: “Platão assume, em relação ao mestre morto, a mesma função que cabia ao poeta em relação aos heróis mortos: lembrar suas façanhas e suas palavras para que a posteridade não se esqueça dos seus nomes e de sua glória.” (GAGNEBIN, 2006b, p. 196) Este projeto exigirá do filósofo grego apuro na textualidade dos diálogos, os quais timbram no esforço de conceder aquela “imagem exemplar” de Sócrates. A ficção, nesse sentido, não seria o avesso da verdade, mas a sua persecução por outras vias: “Todos os estudiosos de Platão que analisam, por exemplo, as encenações iniciais dos diálogos, sabem

dessas construções complexas (para não dizer... sofisticadas!).” (GAGNEBIN, 2006b, p. 198)

Revela interesse, nesse cenário, os motivos da ausência do autor como sujeito do enunciado dos diálogos. Segundo Gagnebin, tal se justifica pela busca de garantir a objetividade (GAGNEBIN, 2006b, p. 198-9). A resposta é, em linhas gerais, correta, mas resulta insuficiente. Parece-nos que, além disso, Platão se ausenta para que o drama (a cena) possa emergir, assim garantindo força à exibição da cena – de que deriva, também, a precariedade e temporalidade do escrito.

Mas Platão se ausenta de todo? É este o seu intento? Trata-se de fazer *funcionar* o drama por ele escolhido. A ficção fortalece a verdade e, ao mesmo tempo, pelo misto de estabilidade e precariedade da escrita, encena em si o caráter vivo e arriscado dessa busca. A heroicidade decantada nos poemas homéricos tem seu correlato perfeito na própria armadura dos diálogos, sendo seu objeto a vida de Sócrates. Além disso, julgamos pertinente sugerir, sobre a “morte exemplar” de Sócrates construída nos diálogos, algumas considerações adicionais. O conjunto formado pela *Apologia*, o *Crítion* e o *Fédon* fornece indícios de um procedimento ousado da escrita platônica: lida recorrentemente com o problema da morte por meio de metáforas variadas. Nesse itinerário oscila entre as metáforas de morte, e a consideração da própria morte como metáfora. O gesto talvez seja constitutivo da cultura humana em geral, mas a escrita platônica

notabiliza por lhe haver oferecido uma forma inesquecível.

6.

Aristide Valentin é um personagem de histórias policiais criado por G. K. Chesterton. Em um momento melancólico, quando ele compara a sua obra à dos criminosos que persegue, observa para si mesmo: “*The criminal is the creative artist; the detective only the critic*” (CHESTERTON, 2003, p. 15) Esta imagem capta com precisão aspectos fundamentais do próprio exercício da leitura, sobretudo a retórica de legitimação que a acompanha. Como se fossem um detetive, o crítico e o leitor saem em busca dos traços e pistas deixados pelo texto. Assim como o criminoso representa a imagem da transgressão, e o detetive, a de uma espécie de hermeneuta da transgressão, aquele que recupera a ordem, é também o papel usualmente reivindicado pelo crítico e leitor, em busca de deter a multiplicidade dos planos semânticos de uma obra em favor da ordem da leitura. Que seja expressa precisamente na temporalidade da leitura é revelador da ambiguidade do processo.

Hans Robert Jauss escreveu um texto com perspectiva similar sobre o prazer estético em 1977, intitulado “O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*” (JAUSS, 2011). Inicialmente, faz um retrospecto dos principais teóricos que trataram do tema, fazendo-os dialogar

entre si e, em seguida, apresenta a sua própria perspectiva. É nesta parte que nos concentraremos.

A ação humana na atividade estética desenvolve-se em torno a três funções: *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. A primeira liga-se à “obra que nós mesmos realizamos” (JAUSS, 2011, p. 100) A *aisthesis*, por sua vez, configura a recepção prazerosa, a visão renovada e intensificada. Com relação à *katharsis*, refere-se à transformação liberadora do automatismo do cotidiano: “Designa-se por *katharsis*, unindo-se a determinação de Górgias com a de Aristóteles, aquele prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o espectador tanto à transformação de suas convicções quanto à liberação de sua psique.” (JAUSS, 2011, p. 101) As três funções articulam-se em um intercâmbio dinâmico, sobrepondo-se e relacionando-se entre si. Um bom exemplo, oferecido pelo próprio autor, sublinha o momento em que a *aisthesis* se tornaria em *poiesis*, quando o leitor, ao perceber a suposta incompletude do objeto estético, pode “sair de sua atitude contemplativa e converter-se em co-criador da obra, à medida que conclui a concretização de sua forma e de seu significado.” (JAUSS, 2011, p. 103)

O texto encerra-se com uma citação luminosa de Goethe: “Há três classes de leitores: o primeiro, o que goza sem julgamento, o terceiro, o que julga sem gozar, o intermédio, que julga gozando e goza julgando, é o que propriamente recria a obra de arte.” (JAUSS,

2011, p. 103)⁵² O ato de ler pode assim revestir-se de notável complexidade. Longe de ser mera decodificação de textos, assume os riscos da participação criativa no processo estético. Sob a experiência do prazer estético a dicotomia do gozo e do julgamento tem possibilidades mais consistentes de ser superada. A leitura perde a inocência, mas reivindica agora o direito à criação – não se contenta com ser o duplo inferior do mundo dos textos. Pretende então interpelá-los e recriá-los sob o signo das exigências mais altas da sua própria época.

São precisamente altas as exigências feitas pela escrita platônica. Seu caráter dramático, afim ao teatro, demanda inserção ativa dos leitores, próximo, como nota Nussbaum, aos movimentos do espectador na tragédia: “*Like the spectator of a tragedy, the dialogue reader is asked by the interaction to work through everything actively and to see where he really stands, who is really praiseworthy and why.*” (NUSSBAUM, 2001, p. 126-7)⁵³ A forma-diálogo, conforme esclarece a

52. A frase pertence a uma passagem da carta de Goethe a Johann Friedrich Rochlitz, de 13 de junho de 1819. O texto original é este: „*Es gibt dreierlei Arten Leser: eine, die ohne Urteil genießt, eine dritte, die ohne zu genießen urteilt, die mittlere, die genießend urteilt und urteilend genießt, diese reproduziert eigentlich ein Kunstwerk aufs neue.*“ (GOETHE, 2012).

53. Compare-se tal assertiva com esta interpretação de Trabattoni: “na falta de uma situação mais adequada, ou seja, quando é possível chegar ao interlocutor somente por meio do texto escrito, o melhor modo de se aproximar do colóquio oral é o diálogo. O diálogo compromete, antes de tudo, Sócrates e os outros protagonistas das conversações platônicas; mas envolve

autora, incita ao julgamento crítico. Não apenas representa o cena dos seus interlocutores, mas também se abre virtualmente à intervenção futura dos leitores. A nosso ver, o silêncio da leitura é afim ao “diálogo íntimo da alma consigo mesma, que nasce sem voz” (Pl. *Sph.* 263e)⁵⁴, ambas formas por excelência de uma meditação cuidadosa e paciente.

Segundo Nussbaum, no entanto, a comparação com a tragédia não deve nos fazer descurar as muitas diferenças entre os gêneros, sobretudo pelo seu efeito, uma vez que a escrita platônica seria movimentada pelo apelo ao intelecto. Mesmo os mitos enfeixam-se num intuito filosófico conducente a uma abstração progressiva: “*He is using it not to entertain in its own right, but to show forth general philosophical truths for which he has already argued*” (NUSSBAUM, 2001, p. 131). Mas parece faltar a esse estudo considerações sobre a imaginação nesses mitos, mormente em seu teor metafórico. A esse respeito há sugestões fecundas a retirar-se do modo pelo qual Ricoeur concebe o ato de imaginar: “imaginar é fazer-se ausente no todo das coisas.” (RICOEUR, 1992, p. 155). Embora o recorte do filósofo francês seja manifestamente fenomenológico, seu alcance legítima o diálogo com

ativamente também o leitor, que, a partir do texto assim construído, obtém estímulos para a investigação pessoal com muito maior eficácia do que as que poderia extrair da exposição de uma doutrina.” (2010b)

54. Todas as citações do *Sofista* foram retiradas da edição traduzida por Henrique Murachco, Juvino M. Jr. e José T. Santos (PLATÃO, 2011).

certos aspectos da filosofia platônica, cuja escrita, em sua materialidade, impele a uma purificação do trato com a lide cotidiana dos objetos com vistas a alcançá-los, paradoxalmente em sua ausência, a nível mais profundo de compreensão. Imaginar e pensar implicam-se mutuamente, e exibem-se na cena sedutora da linguagem platônica.

Nesse âmbito de investigação algumas passagens do *Banquete* podem ser elucidativas. O diálogo inicia-se com a representação do plano da reminiscência que se desdobra ao longo da obra, lançando mão de narrativas múltiplas, uma dentro da outra, tal como as estátuas dos sátiros referidas a Sócrates. Sobressai em todo esse jogo a arte de um ficcionista privilegiado. Aristodemo narrou a Apolodoro um evento de que Sócrates tomou parte, o banquete em casa de Ágaton. Apolodoro, por sua vez, põe-se a narrá-lo ao seu ouvinte, o Companheiro, no diálogo: “E, se vocês me requerem para fazer essa narrativa, é mesmo dever meu fazê-la.” (Pl. *Smp.* 173c)⁵⁵. É certo que não o faz apenas ao Companheiro, mas também aos leitores. Nos rastros da reminiscência, insinua-se a força e a fragilidade do drama do conhecimento platônico. Apolodoro, logo no início, confessa: “Com respeito aos discursos que cada um fez, é claro que Aristodemo não reteve todos os pormenores, como também eu não retive tudo aquilo que ele me contou.” (177e) Ressalta-se, por essa via, o caráter produtivo da

55. Utilizamos a tradução de Maria T. S. de Azevedo (PLATÃO, 2010).

memória – e o da leitura. Em uma passagem vazada em picardia, Guimarães Rosa escreveu: “O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber.” (1994, p. 526) Nos interstícios do *Banquete*, no nível da reminiscência, reside uma aposta de sedução: que os leitores aceitem o convite do gozo e do pensamento. A julgar pela nota rosiana, o valor dessa obra depende de semelhante intervenção.

Acima nos referíamos à figuras da interrupção em Platão. As reviravoltas cômicas do *Banquete* são bastante sugestivas nesse sentido. Primeiramente, o atraso de Sócrates, imerso em seus pensamentos (174d-175c); um pouco adiante, antes que pudesse discursar, Aristófanes é vítima de um ataque de soluços (185d-e). Ambas as cenas despertam o riso, ainda que discreto, um riso afim ao gozo da identidade do espírito consigo mesmo a partir das contradições de um evento. Gesto infenso à reverência, preparatório, assim, da filosofia. Há também outras duas interrupções, quando da chegada de Alcibíades (212c-d), e da entrada dos foliões (223b). Quebram certa expectativa de ordem, fazendo assim mover-se teatralmente o texto. Não basta ao filósofo grego argumentação cerrada e consistente – é também necessário agradar, despertar prazer.

Inscreve-se em gesto similar a construção da imagem do sofista no diálogo homônimo, movida por arte de grande elaboração e mordacidade, mediante definições com as quais a dialética paga tributo à ironia e ao humor. Tomemos como exemplos algumas delas. Na primeira, ele é apresentado com propriedades de

um caçador, que se distingue no gênero por visar, como presa, jovens ricos: “Outro, vai à terra e a rios diferentes – de riqueza e juventude –, como em prados copiosos capturar as criaturas desses lugares.” (Pl. *Sph.* 222a). A segunda caracterização liga-se à arte do comerciante: o sofista importa conhecimento (*mathematopolike*) e virtude (224c); não lida com o saber, mas com a sua aparência, pois lhe interessa tão somente a ostentação e o lucro: “Então, o sofista revela-se-nos tendo um certo saber sobre a arte da opinião acerca de tudo, mas não um saber verdadeiro” (233c), observa o Estrangeiro em diálogo com Teeteto. O sofista é amigo da *doxa*, mas estranho à *episteme*.

Outra peça nessa representação, recorrente na obra platônica e aqui articulada a dupla voz, combina sofisticada e imitação. Suas palavras eivadas de logro simulam uma realidade da qual, efetivamente, configuram apenas uma duplicação distorcida (234d). Se alguém propugna pelo dualismo, na prática, seria o sofista, não Platão. É o sofista quem, por meio de simulacros (*phantasma*), produz o duplo fraudulento do mundo. Por esse razão situa-se “como um ilusionista e um imitador” (235a).

Haveríamos, no entanto, de reenviar ao questionamento platônico a suspeita de que a construção da imagem do sofista realiza-se por via igualmente mimética. Ao se refutar a legitimidade filosófica e pedagógica do trabalho desses homens por fundar-se na imitação, Platão o faz mediante recursos eles mesmos miméticos. Bem se poderia objetar que esse exercício não produz simulacros, mas a imagem

efetiva desses pensadores. Se é assim, existiria uma arte mimética legítima – que emerge não exatamente do conteúdo dos debates, mas da forma mesma do diálogo. De qualquer modo, certa tensão de teor dramático parece instalar-se.

7.

Não são muitos os filósofos que, a exemplo de Platão, concedem tamanha importância ao efeito de uma obra artística sobre o público. Ao sublinhar os riscos a que nos expomos na vizinhança da arte, toma muito a sério a força expressiva da poesia, mormente a trágica. Trata-se da notável ambiguidade de um cuidado que ao buscar nos acautelar dos perigos de um evento, desperta precisamente o interesse nesse tipo de experiência. Além disso, permite entrever fissuras no projeto antropológico estribado no controle da chamada parte superior da alma – embora se pretenda superior, é não raro submetida aos caprichos da parte inferior.

Algo semelhante nota-se nessa passagem do *Crátilo*, que surpreende ao admitir a força irresistível do desejo: “*Sócrates* – Vou dizer-te o que me parece. Diz-me o seguinte: dos laços que mantêm qualquer ser vivo seja onde for, qual é o mais forte, a necessidade ou o desejo? *Hermógenes* – É o desejo, ó Sócrates, e de muito longe.” (Pl. *Cra.* 403c)⁵⁶. Tal preocupação é recorrente em algumas passagens da *República*, especialmente nos

56. Tradução de Maria J. Figueiredo (PLATÃO, 2001).

livros III e X. Há naquele uma advertência contra as fábulas, pois algumas arrefecem a coragem — inibem o desenvolvimento das virtudes: “Por conseguinte, temos, parece-me, de exercer vigilância também sobre os que tentam narrar estas fábulas e de lhes pedir que não caluniem assim sem mais o que respeita ao Hades, mas que antes o louvem” (Pl. R. 386 b-c)⁵⁷. Outrossim, o filósofo expressa a desconfiança com relação ao efeito de enfeitamento do discurso poético: “quanto mais poético, menos devem ser ouvidos por crianças e por homens que devem ser livres.” (387b) Lamentações pelos mortos convém igualmente que sejam evitadas, pois são suscetíveis de fazer emergir temor excessivo pela morte.

É recorrente no texto o intento de investigar os meios com que se fortaleceria a temperança (*sophosyne*) e o domínio de si, passos não raro negligenciados, segundo Platão, pelos poemas homéricos. Mas essas críticas por vezes se fazem acompanhar-se por hesitações referentes à excelência do poeta: “Hesito (...) por consideração por Homero” (391a) Coerente com os seus pressupostos metafísicos e pedagógicos, dedica-se a uma revisão crítica do conceito de deus e herói, sobretudo no que tange à questão dos seus atributos: “é impossível que o mal venha dos deuses” (391e) Um herói tal qual Aquiles, por exemplo, não poderia ser ambicioso, tampouco nutrir desprezo pelos homens e pelos deuses: Era este o problema dos

57. As citações da *República* procedem da tradução de Maria H. R. Pereira (PLATÃO, 1990).

antigos atributos: “cada um arranjará desculpa para a sua maldade” (391e)

É manifesta a cautela com relação ao riso violento, motivada por considerações éticas: “Mas, na verdade, também não devem ser amigos de rir; porquanto quase sempre que alguém se entrega a um riso violento, tal facto causa-lhe uma mudança também violenta.” (388e) A dificuldade do passo pode aferir-se se a comparamos com o uso da ironia e do humor em diversas passagens da obra platônica. Observe-se a seção do *Sofista* na qual Sócrates cuida da delimitação do ofício dos sofistas (Pl. *Sph.* 222a-231e). O quadro timbra pela boa disposição da cena na qual, pelo ridículo e o riso, se desdobra o passo claudicante dos sofistas. Não chega a ser uma contradição, mas amostra do cuidado do filósofo no tratamento de alguns temas, respeitando-lhe a complexidade. De qualquer modo, a assimetria entre o plano do conteúdo filosófico e a produção artístico-formal dos diálogos é por demais sugestiva para que não suscite a necessária atenção – e, no limite, certa desconfiança.

Chega-se então ao estudo da imitação (*mimesis*), mediante o qual se procede a uma distinção inicial entre os gêneros literários. Investiga-se a peculiaridade da epopeia, tragédia e comédia. Na primeira combinam-se forma narrativa e dramática, nas outras duas, forma dramática, que é, para o filósofo, tessitura imitativa por excelência (Pl. *R.* 395a). A imitação, diferentemente da narrativa, define-se por alguém fazer passar-se, de algum modo, por outrem: “Mas, quando ele [o poeta] profere um discurso como se fosse outra pessoa, acaso

não diremos que ele assemelha o mais possível o seu estilo ao da pessoa cuja fala anunciou?” (393c). No livro III aceita-se a poesia de caráter narrativo. Semelhante acolhimento desaparece no livro X, por ocasião da célebre invectiva contra os poetas. Trata-se agora da fundação da cidade ideal e do estatuto da poesia no que tange à política e à educação, em um crescendo argumentativo conducente à recusa da poesia de caráter mimético: “A necessidade de a recusar [a poesia mimética] em absoluto é agora, segundo me parece, ainda mais claramente evidente, desde que definimos em separado cada uma das partes da alma.” (595a). Entrementes, ao deter-se criticamente sobre o objeto, emerge não apenas uma suposta animosidade; também suscita a suspeita de que o filósofo, nesse trabalho esmerado, finda por conceder justamente importância à poesia, de outro modo não seria compreensível tamanho esforço por demonstrar o caráter nocivo desse tipo de arte. Certamente parte da explicação advém da importância educativa e cultural dos poemas homéricos, aos quais Platão contrapõe a sua nova paideia filosófica. Mas parecem existir outras variáveis, uma vez que a sua invectiva é preferencialmente dirigida aos poetas trágicos. Quaisquer que sejam as hipóteses que apresentemos para desfazer essas dificuldades, assoma o quadro de um ofício perigoso, cujos efeitos não poderiam jamais ser deixados ao talante de qualquer um.

Uma crítica importante no diálogo liga-se ao fato de que as obras miméticas desviam-nos do conhecimento da verdade: “todas as obras dessa

espécie se me afiguram ser a destruição da inteligência dos ouvintes, de quantos não tiverem como antídoto o conhecimento da sua verdadeira natureza” (595b). Além disso, afastam-nos em três graus da verdade. Os poetas imitam as obras dos artífices os quais, por sua vez, imitam o artífice natural, Deus. Trata-se, destarte, de imitação da aparência, e não da realidade, conforme o exemplo das três camas. Nesse contexto, Platão apresenta a hipótese de que a tragédia teria o seu nascedouro em Homero, uma sugestão percuciente que somente poderia ocorrer a quem conhecesse a tragédia com intimidade. Que seja articulada por seu crítico contumaz, é notável peça de ironia: “a tragédia e o seu corifeu, Homero” (598d). Um pouco adiante, vê Homero como “o primeiro dos tragediógrafos” (607a). Não apenas nessa passagem, mas em todo o livro X o filósofo grego, na avaliação implacável que faz da poesia em geral e, sobretudo, da tragédia, demonstra tamanho conhecimento dos meandros dessa arte que se arrisca amiúde a convencer-nos precisamente do oposto do que tenciona, ou seja, da relevância do ofício poético, da infungibilidade dos seus signos.

Também problemático, no diálogo, é o fato de os poetas não saberem o que é a virtude: “Assentemos, portanto, que, a principiar em Homero, todos os poetas são imitadores da imagem da virtude e dos restantes assuntos sobres os quais compõem, mas não atingem a verdade” (600e) Não sabendo o que ela é, não podem obrar em conformidade com as suas

exigências, e mesmo quando por vezes logram fazê-lo, não o é de modo consistente.

Platão, não raro, quanto mais nega a poesia, mais se acerca da sua essência, e precisamente da afirmação do seu valor. É o que se observa quando a relaciona a um jogo e afirma que ela conduz ao arrebatamento, ao extravio: “o imitador não tem conhecimento que valham nada sobre aquilo que imita, mas que a imitação é uma brincadeira sem seriedade.” (602b) Uma observação a que não falta acuidade. Entretanto, está longe de fundar razões bastantes para o abandono dessa atividade, ao invés, em seu jogo ela movimenta itinerário afim á própria filosofia: resiste a demandas utilitárias, estribando-se tão somente na faculdade livre da sua expressão. A contrapelo do que intentava, o filósofo grego abre via fértil de investigação cujo arremate será uma consistente apologia da criatividade artística em autores os mais diversos, entre os quais se pode mencionar Johan Huizinga e Hans-Georg Gadamer. A arte é, certamente, um jogo, mas não o seria também a filosofia?

A crítica ao arrebatamento que a poesia enseja emerge de um trecho dedicado ao elogio da calma, por seu acordo à lei e à identidade: “o carácter sensato e calmo, sempre igual a si mesmo” (604e) É uma qualidade bela e difícil de imitar. Algo diversa é a ação do poeta, que não apenas tem dificuldade em ater-se aos domínios da moderação do espírito, por conta da intensidade das emoções que incentiva, mas também

*finje*⁵⁸ os sofrimentos de que não padece: “Porquanto essa imitação seria de um sofrimento que, para eles, é estranho.” (604e). O procedimento dos poetas, ao mostrar-se infenso à serenidade, produz no sujeito a diferença radical consigo mesmo, presa de sentimentos contraditórios a desviarem-no do eixo da razão.

Toda essa crítica ao caráter mimético da poesia tem em sua expulsão da cidade ideal o arremate lógico (607a). Convém agora, atendendo a preceitos filosóficos, que se ocupem os homens com temas e tonalidades capazes de fomentar a temperança e o respeito aos deuses. Focalizam-se valores conducentes ao cuidado com a imortalidade da alma (608e). É nesse tempo e espaço que se introduz a história de Er, conformando um desfecho notável não apenas do ponto de vista filosófico, mas também pela urdidura artística: após a expulsão da poesia, o filósofo grego desfia raro talento na construção de uma prosa marcada precisamente pela forma e imaginação poética.

R. B. Rutherford examinou atentamente essas hesitações platônicas (1995), organizando-as em dois tipos. 1. As asserções presentes na *República* não se fazem sem a necessária reconsideração da consistência das suas afirmações. O receio de se proceder à desmedida confiança, à *hybris* no âmbito do conhecimento, é acompanhado por uma meditação temperante, misto de prudência e zelo socrático. No livro VII, no âmbito das discussões sobre o bem em si, lemos: “tende cuidado

58. É inevitável a referência ao poema “Psicografia”, de Fernando Pessoa: “O poeta é um fingidor”.

em que não vos engane sem querer” (Pl. R. 507a). Dúvidas com respeito à imagem em palavras oferecida por Sócrates a Gláucon expressam-se um pouco adiante, também no livro VII (533a). Rutherford observa: “*the preoccupation with the limits and imperfections of his methods and words seems to go deeper still.*” Logo a seguir arremata: “*It seems that the exposition in the Republic is partial and tentative; the gap between what Socrates has achieved and what the poets can do is not so vast as we at first anticipated.*” (RUTHERFORD, 1995, p. 235) 2. Por outro lado, a magia insubmissa da poesia não é menos encontradiça na filosofia. Nela também a sedução da escrita literária insinua-se pelos diálogos: “*Plato is the greatest critic of Homer and tragedy; but he also learns from them and seeks to rival them. To put it in another way, Plato uses the arts of literature in the service of philosophy*” (RUTHERFORD, 1995, p. 237). Em que pese o caráter questionável dessa função instrumental da arte literária, o comentário tem o mérito de sublinhar as margens de hesitação constantes da reflexão platônica. Mesmo a arte da dialética, com sua sofisticada racionalidade, demanda a ação criativa dos seus atores (DIXSAUT, 2003, p. 168)

A essas flutuações e desvios da escrita pode-se encaminhar uma preocupação. A exaltada defesa da filosofia deixa a impressão de uma lacuna essencial, a de um déficit na lide simbólica com o mundo decorrente do abandono da poesia, tema de interesse pedagógico de primeira ordem, cujo exame não se deveria ausentar numa reflexão filosófica acerca do estatuto de uma cidade ideal. Que isso se faça em texto

movido não raro por cerrada cifra poética, demonstra a complexidade da questão, no empenho por expressar em configuração dramática a busca do conhecimento.

Tais hesitações, se não fazem de Platão um autor trágico, podem ao menos matizar os planos de superioridade do discurso filosófico com respeito à tragédia. Não se prossegue no conhecimento sem deparar com os percalços inevitáveis em um âmbito em que se processam os dilemas e instabilidade humanos, como é peculiar ao exercício da filosofia. Se encena o fracasso na perseguição do ideal, não sustenta, necessariamente, o abandono do Ideal – tão somente a exibição da cicatriz da busca. Platão, assim como o seu mestre, não raro confessa ironicamente que sabe apenas do ignora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAILLY, Anatole. *Le grand Bailly – dictionnaire grec-français*. Hachette: Paris, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *As afinidades eletivas de Goethe*. In.: *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Trad. Mônica Krausz Bornebusc, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.
- CHESTERTON, G. K. *The blue cross*. In.: *Father Brown: selected stories*. London: Collector's Library, 2003.
- DIXSAUT, Monique. *Platon: le désir de comprendre*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2003.

- GAGNEBIN, Jeanne Marie. As formas literárias da filosofia. In.: Lembrar escrever esquecer. São Paulo: Ed. 34, 2006a.
- _____. Platão, creio, estava doente. In.: Lembrar escrever esquecer. São Paulo: Ed. 34, 2006b.
- GOETHE, Johann W. Briefe 1819-1821. Berlin: Jazzybee Verlag Jürgen Beck, 2012.
- JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In.: LIMA, Luiz Costa. Org. e trad. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2ª. edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
- NUNES, Benedito. No tempo do niilismo. São Paulo: Ática, 1993.
- NUSSBAUM, Martha. The fragility of goodness: luck and ethics in Greek tragedy and philosophy. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- PLATÃO. O Banquete. Trad. Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70, 2010.
- _____. Crátilo. Trad. Maria José Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.
- _____. República. Trad. e notas Maria Helena da Rocha Pereira. 6ª. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1990.
- _____. Sofista. Trad. Henrique Murachco, Juvino Maria Jr. e José Trindade Santos. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2011.
- PLATON. Oeuvres complètes. Org. Luc Brisson. Trad. Luc Brisson et. al. Paris: Flammarion, 2011.

- PUENTE, Fernando Rey. O súbito (exaίφνης) em Platão. In.: Ensaio sobre o tempo na filosofia antiga. São Paulo: Annablume, 2010.
- QUASIMODO, Salvatore. Poemas. Seleção e tradução Geraldo Holanda Cavalcanti. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- RICOEUR, Paul. Interpretação e ideologias. Org. e trad. Hilton Japiassu. Petrópolis, R.J.: Vozes, 2008.
- _____. O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento. In.: SACKS, Sheldon. Trad. Leila Cristina M. Darin et. al. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.
- ROSA, Guimarães. Ficção completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Vol. 2.
- RUTHERFORD, R. B. The art of Plato – ten essays in Platonic interpretation. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995.
- TRABATTONI, Franco. A argumentação platônica. ARCHAI: Revista de Estudos sobre as Origens do Pensamento Ocidental. Brasília, n. 4, p. 11-27, jan. 2010a.
- _____. Platão. Trad. Rineu Quinalia. São Paulo: Annablume, 2010b. (Coleção Archai: as origens do pensamento ocidental, 2).
- VEGETTI, Mario. Um paradigma no céu: Platão político, de Aristóteles ao século XX. Trad. Maria da Graça Gomes de Pina. São Paulo: Annablume, 2010.

VII. A RESISTÊNCIA À
CATARSE DA INDIFERENÇA:
ENCAMINHAMENTOS A PARTIR DA
POÉTICA DE ARISTÓTELES

“The lamentable change is from the best,
The worst returns to laughter”.
Shakespeare, *King Lear* Act IV, Scene I

O ferece ainda a *Poética* aristotélica instrumentos úteis ao estudo da tragédia (não apenas grega, mas também moderna)? Ainda suscita interesse no âmbito da reflexão estética, ou deveríamos nos contentar com o seu lugar no museu das teorias do passado, admiráveis, porém ultrapassadas? Neste ensaio orientamo-nos por um duplo movimento, em permanente inter-relação, com o qual apresentaremos algumas razões em favor da atualidade do tratado aristotélico: estudo dos componentes internos da obra, em diálogo, tanto quanto possível, com outros trabalhos do filósofo, e inserção de questões contemporâneas com as quais o seu texto pode contribuir.

Advertimos que não tencionamos oferecer relato erudito sobre o texto, mas tão somente sublinhar os seus planos de relevância para o estudo do gênero trágico. Com esse objetivo, compulsamos obras de especialistas e filólogos, bem como de pensadores

contemporâneos. Disso se pretende extrair um núcleo coerente que repõe em cena a importância da reflexão estética aristotélica em nossa época, embora com a necessária cautela, cômicos das limitações inevitáveis dessa aproximação. Das possibilidades abertas, a mais fecunda reside ironicamente em uma das passagens mais enigmáticas e contenciosas da *Poética*, a noção de catarse. Obviamente não se pretende aqui esboçar uma proposta de solução a esse problema, até o momento insolúvel, mas apenas verificar em que medida a sua recepção contemporânea ilumina aspectos importantes dos limites e legitimidade do trágico moderno. A última seção se dedicará ao desenvolvimento inicial do conceito de catarse da indiferença, projeto com o qual aspectos da investigação aristotélica se insinuarão obliquamente.

1. ALGUMAS TEMAS DA POÉTICA ARISTOTÉLICA

O tratado inicia-se com uma investigação acerca da “poesia” (*poiesis*), na qual o conceito de imitação (*mimesis*) ocupa lugar proeminente. O que distingue o ofício do poeta e o de outros escritores é a constatação de que o primeiro serve-se da imitação, e as diversas espécies de poesia diferem-se entre si precisamente em função dos meios, objetos e modos de sua imitação. Outro tópico de interesse também se anuncia na abertura do texto, a saber, a tessitura do enredo (*mythos*): interessará ao filósofo o estudo de “como se devem estruturar os enredos [*synistasthai tous mythous*],

se se pretender que a composição poética seja bela [*kalos exein he poiēsis*]” (Arist. *Po.* 1447a 9-10)⁵⁹ A poesia como um todo imita com o ritmo (*rhythmos*), com o canto (*melos*) e com o metro (*metron*), e esses meios fazem-na distinguir-se das demais artes. É também à imitação que se deve a origem da poesia:

Parece ter havido para a poesia em geral duas causas, causas essas naturais. Uma é que imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos; a outra é que todos sentem prazer nas imitações. (Arist. *Po.* 1448b 5).

A palavra “mimesis”⁶⁰ cobria dois sentidos diferentes: cópia e criação, disso resultando por vezes

59. Servimo-nos da tradução de Ana Maria Valente (ARISTÓTELES, 2011). As referências em grego provêm da edição de D. W. Lucas (ARISTOTLE, 1980).

60. A maior parte dos estudiosos utiliza, em português, o termo “mímesis” – como é o caso de um especialista no tema, Luiz Costa Lima (cf. 1980, 2000). Em muitos dicionários, encontramos “mímese” – por exemplo, Figueiredo (1913), Azevedo (2010) e Aulete (2014). José Guilherme Merquior propôs “mímese” (1997). Nossa opção recai em “mímesis”, alternando o seu uso com “imitação”, em ambos os casos subentendo uma ato ficcional por meio do qual o poeta recria elementos diversos do mundo.

a dificuldade em aquilatar-se o cerne da contribuição aristotélica. Distinção mais efetiva entre as duas acepções seria realizada por Filóstrato (séc. III)⁶¹, no livro dedicado à vida de Apolônio de Tiana. Diferencia μίμησις (*mimesis*) e φαντασία (*phantasia*), passando esta última a denotar o trabalho da imaginação. O termo surge durante um diálogo entre Tespésio e Apolônio, acerca do modo próprio e adequado ao seu objeto com que se deveriam fazer as estátuas dos deuses. É quando se apresenta a teoria da *phantasia* (imaginação), que se contrapõe à *mimesis* (imitação). Apenas desse modo se cumpririam os requisitos de sabedoria (*sophia*) que o assunto exige:

”Imagination [phantasia]”, said Apollonius,
“wrought these works [a estatuária divina que
mereceu antes o elogio de Apolônio], a wiser
and subtler [sophotera] artist [demiourgos]
by far than imitation [mimeseos]; for
imitation can only create as its handiwork
[demiourgesei] what it has seen [ho eiden],
but imagination equally what it has not seen
[ho me eiden]. (Philostr. VA, 6. XIX)⁶².

61. Há, no entanto, autores que apresentam ressalvas ao caráter supostamente inovador da reflexão de Filóstrato, pois julgam que o cerne dessa teorização já estava presente em Platão e Aristóteles (cf. BABUT, 1985).

62. Tradução inglesa de F. C. Cornybeare (PHILOSTRATUS, 1912).

Posto que não se servisse desses termos com vistas à elucidação do seu tema, o uso aristotélico de mimesis situa-se no âmbito do concurso da imaginação e da recriação dos elementos do mundo em que se baseia a tessitura poética, sem que se limite a copiar de modo passivo tais componentes. Todo esse itinerário insere a investigação aristotélica em horizonte diverso do proposto anteriormente por Platão, visto que assume significado fundamentalmente positivo, conduzindo “*a una perspectiva opuesta, hasta convertirla en una actividad que, lejos de reproducir pasivamente la apariencia de las cosas, las recrea en cierto según una nueva dimensión*” (REALE, 1985, p. 126). Enfatizando a mudança trazida por essa filosofia com relação à mimesis, Paul Ricoeur afirma: “se continuáremos a traduzir *mimese* por imitação, deve-se entender totalmente o contrário do decalque de um real preexistente e falar de imitação criadora.” (RICOEUR, 1994, p. 76)

Além da distinção que se obtém mediante os meios de imitação utilizados pela poesia, há também a que se evidencia no objeto de imitação: o poeta pode construir personagens que imitam homens melhores, piores ou iguais a nós. Este ponto permite oferecer uma primeira diferenciação entre tragédia e comédia, imitando aquela homens melhores do que realmente o são, enquanto esta movimenta em cena homens piores: “Também a tragédia se distingue da comédia neste aspecto: esta quer representar os homens inferiores [*cheirous*], aquela superiores [*beltious*] aos da realidade.” (Arist. *Po.* 1448a 16-18).

Há ainda uma última distinção, que se assenta no modo pelo qual a poesia procede à imitação, franqueadas as possibilidades de ser narrativa, drama, ou ainda um misto de ambas. Este critério sublinha as semelhanças entre tragédia e comédia, por serem ambas obras dramáticas, ao passo que na epopeia predomina o modo narrativo. Estabelecidas tais distinções, Aristóteles acrescenta:

Assim, Sófocles seria um imitador igual a Homero, uma vez que os dois representam homens virtuosos [*spoudaiou*], e igual a Aristófanes, porque ambos imitam pessoas em movimento [*prattontas*], em actuação [*drontas*]. Daí resulta que alguns dizem que as suas obras se chamam *dramas* por imitarem os homens em acção. (1448a 25-29)

Não basta ao filósofo grego a indagação acerca dos tipos de mimesis, também se interessa por inquirir os fatores que deram origem à poesia. Segundo ele, dois motivos o explicariam: imitar é algo “congénito” (*symphytos*) no homem; além disso, apraz ao homem imitar — a imitação é-lhe motivo de regozijo, podendo muitas vezes alcançar uma dimensão lúdica, e na maior parte dos casos faz surpreender seu potencial cognitivo. Trata-se de um dos pressupostos importantes do texto, que lhe servirá de suporte na montagem do argumento em favor da importância a

uma só vez ética, estética e cognitiva da poesia, em geral, e da tragédia, em particular.

Certamente um dos aspectos mais influentes da poética aristotélica reside em sua definição de tragédia. Salienta que ela imita uma ação de caráter elevado, com uma linguagem marcada por apurado senso de tessitura, suscitando sentimentos de piedade (*eleos*) e medo (*phobos*), e tendo como ápice a depuração dessas emoções evocados e outras que lhes são assemelhadas:

A tragédia é a imitação de uma acção [praxeos] elevada [spoudaias] e completa [teleias], dotada de extensão [megethos], numa linguagem embelezada [hedysmeno] por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão [eleos] e do temor [phobos], provoca a purificação de tais paixões [pathematon katharsin]. (Arist. Po. 1449b 20-25)

Aristóteles busca a essência (*ousia*) da tragédia, ou seja, o substrato que a torna aquilo que é. Para isso, faz um uso pouco comum no trato das definições, pois as liga a um conjunto de elementos constituintes do gênero. O primeiro é a ação elevada, com o uso do termo *spoudaios*, o qual se refere não apenas a ações, mas também a homens, correspondência difícil de encontrar-se em português. A *praxis* apresenta vínculo estreito com os escritos éticos do filósofo, o que significa não aludir a qualquer tipo de ação, mas apenas

àquela que tem um objetivo definido. Acrescente-se que está intimamente ligada ao tópico da unidade de ação. Pode-se assim melhor compreender a exigência de ser uma ação completa, pois se vincula ao próprio significado de *praxis*: “*it is implied that it is a complete whole τελείας, the word here added; that it is an entity with beginning, middle, and end as explained in Ch. 7.*” (LUCAS, 1980, p. 96). A linguagem embelezada, *hedysma*, associa-se ao prazer e sabor que deriva a sua audição, e denota um apuro por elaborar diferentes tipos de ritmo e grupos semânticos em cada uma das partes do drama. Acerca da catarse e dos *pathe* piedade e temor trataremos na próxima seção.

Apresentada a definição de tragédia, o passo seguinte será o de analisar os principais componentes do gênero, que são o enredo (*mythos*), caráter (*ethos*), elocução (*lexis*), pensamento (*dianoia*), espetáculo (*opsis*) e melopeia (*melopoiia*). O caráter diz respeito ao tipo de homem que será objeto da imitação poética no âmbito da composição das personagens; a elocução trata da linguagem utilizada para que os pensamentos das personagens se dê a conhecer; o pensamento circunscreve-se ao esforço por dizer algo acerca de uma dada circunstância, podendo referir-se, por exemplo, a uma sentença geral; o espetáculo é a representação cênica com as suas diversas instâncias de expressão visual, e ligado aos demais elementos de maneira que forme um todo harmônico e equilibrado. É também um ornamento importante a melopeia, pois as melodias que cuida produzir instauram os efeitos que a todos invadem durante a apresentação da peça.

Com relação ao enredo (*mythos*), é mister deter-se um pouco mais pormenorizadamente, haja vista a importância de que se reveste no âmbito da investigação acerca da tragédia. Diz respeito à estruturação dos acontecimentos, recurso que franqueia a consecução dos objetivos e finalidades estabelecidos pela obra trágica. É ele o responsável pela tessitura formal que possibilitará a ênfase na imitação não de homens, mas de ações, pois é o ato de imitar ações o que deslinda o transe da felicidade para o infortúnio⁶³ a manifestar-se na vida do herói trágico: “Mas o mais importante de todos é a estruturação dos acontecimentos [*pragmaton systasis*]. É que a tragédia não é a imitação dos homens mas das acções [*praxeon*] e da vida [*biou*].” (Arist. *Po.* 1450a 15-17).

Em observando a importância do enredo e seu caráter elucidativo no estudo da tragédia, Ricoeur sugere haver a possibilidade de estendê-lo ao conjunto mais amplo da narrativa (1994, p. 65). Ademais, o enredo encontra-se de tal modo imbricado no recurso da inversão da sorte do herói, que a teoria aristotélica da intriga trágica poderia ser vista, ainda segundo Ricoeur, como uma “tipologia das inversões trágicas” (1994, p. 67).

O enredo trágico compõe-se de modo que a ação que imita seja completa e num todo dotado de beleza:

63. O oposto também é possível – a passagem da infelicidade para a felicidade –, embora menos comum, e cujo exemplo mais conhecido é o desfecho da *Oresteia*, de Ésquilo.

Já estabelecemos que a tragédia é a imitação de uma acção completa [*teleias*] que forma um todo [*holos*] e tem uma certa extensão [*megethos*]" (Arist. *Po.* 1450b 23-25) O todo (*holos*) assim se define: "Ser um todo é ter princípio [*arche*], meio [*mesos*] e fim [*teleute*]. (Arist. *Po.* 1450b 26-27).

Há ainda outra exigência, a de o enredo não comece nem termine ao acaso: "Portanto, é necessário que os enredos bem estruturados não comecem nem acabem ao acaso, mas sim apliquem os princípios anteriormente expostos." (Arist. *Po.* 1450b 32-34). O acaso encerraria dificuldades quanto à compreensão do sentido e das consequências de uma ação trágica, e assim tornaria mais frágil o tipo de liame entre inteligência e emoção que o filósofo grego julga peculiar ao gênero, e funda, segundo nos parece, sua teoria da catarse, conforme buscaremos explicitar na próxima seção. É por existir articulação necessária entre os diversos pontos da tessitura da peça que o público (e os leitores) podem a uma só vez sentir e pensar acerca do tema em torno ao qual o texto deita as suas considerações mais intensas. Emociona-nos, movendo-nos internamente, e ao mesmo tempo oferece o prazer intelectual advindo da observação do liame entre as suas partes, que é ele mesmo belo, quando resulta coeso e consistente.

O estudo do enredo também permite salientar a diferença que separa o labor histórico do poético, além de ser mais uma passagem que atesta o caráter criativo

da noção de mimesis de que se serve Aristóteles. A atividade do historiador assenta-se numa inquirição factual atenta aos múltiplos materiais com os quais propugna pela reconstrução do passado. Ao poeta, por seu turno, não importa nem constrange a busca pela recuperação desses fatos, mas sim a criação de um “mundo” mediante a necessidade (*anankaaios*) e a verossimilhança (*eikos*), a insinuar eventos que, embora não se tenham dado historicamente, nada obsta que não pudessem existir. É a função do poeta a de tecer ficcionalmente a sua obra: “a função do poeta [*poietou ergon*] não é contar o que aconteceu [*an genoito*] mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível [*ta dynata*], de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade [*to eikos e to anankaion*].” (Arist. *Po.* 1451a 38-39). A história, portanto, narra ocorrências factuais, enquanto a poesia intuiria o cerne do universal, aproximando-se assim da verdade:

Portanto, a poesia é mais filosófica e tem um carácter mais elevado do que a História [*dio kai philosophoteron kai spoudaioteron poiesis historias estin*]. É que a poesia expressa o universal, a História o particular [*e men gar poiesis mallon ta katholou, e d' historia ta kath' hekaston legei*]. (Arist. *Po.* 1451b 5-7).

A poesia apresenta caráter elevado (*spoudaios*) pois compromete-se com o universal (*katholou*)⁶⁴, e não com o particular (*hekastos*). Parece compreender-se aqui um diálogo implícito com a *República*, de Platão. Diferentemente do seu mestre, Aristóteles aproxima poesia e filosofia, ainda que o elogio que faz à primeira seja o de possuir qualidades da última. Diz ainda que o poeta compõe segundo a necessidade (*ananke*) e a verossimilhança, porém não é de todo claro a que tipo de necessidade se refere. Parece descartada a hipótese de ser de matiz lógico. Seria possível conjecturar um diálogo com a necessidade presente na natureza, o que explicaria a exigência de verossimilhança. Todavia, ficaria ainda por determinar por que o poeta escreve sobre o que poderia ser. Uma resposta possível se articula em torno à possibilidade de o artista, ao recriar a realidade, fazê-lo por força de um jogo próprio, que *teria contato com a realidade externa apenas ao imitar-lhe o jogo*. Não é a realidade externa o que o poeta imita, mas a *estrutura lúdica do mundo*. O jogo, não a *substância*, entra no trabalho de composição poética.

Em um momento especialmente rico do seu trabalho, Aristóteles desenvolve uma distinção entre enredo simples (*mythoi aploi*) e complexo (*mythoi*

64. A definição aristotélica de universal é esta: “O universal [*katholou*] é aquilo que certa pessoa dirá ou fará, de acordo com a verossimilhança ou a necessidade, e é isso que a poesia procura representar, atribuindo, depois, nomes às personagens. O particular [*hekaston*] é, por exemplo, o que fez Alcibíades ou que lhe aconteceu.” (Arist. *Po.* 1451b 8-11).

peplegmenoi). Simple seria uma ação tecida sem peripécia (*peripeteia*) ou reconhecimento (*anagnorisis*), enquanto um enredo complexo haveria de englobar ao menos um desses recursos: “Será complexa quando a mudança for acompanhada de reconhecimento ou peripécias ou ambas as coisas.” (*Po.* 1452a 16-17).

A peripécia e o reconhecimento referem-se aos momentos na tragédia em que se desencadeia uma revolução (*metabole*) na sorte dos seus personagens (peripécia), quando um mistério ou segredo há muito velado começa a fazer-se conhecido à medida que a história se vai desenrolando (reconhecimento). A peripécia dar-se-ia mediante “a mudança dos acontecimentos para o seu reverso, mas isto, como costumamos dizer, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade.” (*Arist. Po.* 1452a 21-24). A peripécia, ao tornar a vida dos heróis infensa a qualquer acomodação a um *status* de bem-aventurança anterior, acentua a estranheza e o espanto naqueles que veem descortinar-se diante de si movimentos que parecem tornar a vida humana objeto da atividade lúdica dos deuses. Surpreendentemente, porém, o herói trágico não acolhe fórmulas simples de negação da vida, ao contrário, é capaz de pensá-la e vivê-la assumindo as suas contradições. O mundo que se lhe abre após a peripécia distancia-se definitivamente daquele onde antes vivera – não mais retorna ao seu estado anterior. Além disso, o próprio herói sofre diversas modificações que se evidenciam na expressão da sua linguagem. O decurso do enredo vai preparando esse jogo de inversões, atingindo o ápice

quando o herói toma conhecimento da terrível trama em que se enredara, dos distúrbios silenciosos que se avolumavam sem que ele sequer desconfiasse:

Reconhecimento, como o nome indica, é a passagem da ignorância para o conhecimento [*ex agnoias eis gnosin metabole*], para a amizade ou para o ódio [*e eis philian e eis echthran*] entre aqueles que estão destinados à felicidade [*eutyichian*] ou à infelicidade [*dystychian*]. (Arist. *Po.* 1452a 30-32).

O sentido desse conhecer revela interesse, sobretudo por orientar as conjecturas acerca do sentido da catarse, de seu estatuto terapêutico e cognitivo. Não parece tratar-se de um tópico epistemológico em sentido estrito. Antes, liga-se a um conhecimento no âmbito da *phronesis*, a que não se chega mediante ordens e articulações silogísticas, mas perante a revelação de certa universalidade assente na estrutura trágica da existência. Por via análoga a mudança trágica oferece um *re-conhecer* que revela o fundamento dos sentimentos de amizade e ódio – e não da estrutura da natureza conforme se dá à investigação científica. A razão disso é que a *sabedoria trágica* toca o cerne do universal que subjaz à estrutura do mundo e da existência humana⁶⁵.

65. Aristóteles esclarece que o recurso ao reconhecimento não é exclusivo da tragédia. Menciona, por exemplo, *Po.* 1454b 26ff., acerca da célebre cena do reconhecimento de Ulisses por sua ama no livro XIX da *Odisseia*.

Nesse sentido, o reconhecimento não introduz dispositivos de readequação do herói por meio dos quais reencontraria similitudes e semelhanças em seu derredor, mas o despertar de um sentimento de estranheza com relação ao mundo circundante e a si mesmo. Expulsa o herói (e o exemplo clássico é Édipo) do conforto e segurança do seu lar, fortalecendo a suspeita de que a pertença a um determinado feixe de significações e afetos desestabilizou-se de maneira mais ou menos irreversível. Contudo, os desejos e pensamentos do herói não vão apenas nessa direção: há também um conflito entre os impulsos de deserção e os de empenhar-se na tarefa de assumir todas as agruras e dissabores que as subversões da sua sorte lhe trouxeram. A cena da peripécia e do reconhecimento entretence em seus fios um sofrimento (*pathos*) que não apenas se sente, mas por meio do qual se desvela a dimensão mais íntima do mundo, agora transfigurada pela ficção:

Portanto, estas são duas partes do enredo: peripécia e reconhecimento. A terceira é o sofrimento. Dentre elas, já se falou da primeira e da segunda; o sofrimento é um acto destruidor ou doloroso [*pathos de esti praxis phthartike e odynera*], tal como as mortes em cena, grandes dores e ferimentos e coisas deste género. [*hoion hoi te en toi phaneroi thanatoi kai hai periodyniai kai troseis kai hosa toiauta*] (Arist. *Po.* 1452b 9-13).

O *pathos* liga-se a uma “*disastrous occurrence*” (LUCAS, 1980, p. 135). Whalley sublinha o caráter ambíguo do termo, a que “sofrimento” não oferece os diversos matizes necessários: trata-se de algo que se sofre, mas também é responsável (*praxis*) pelo desenrolar de um encadeamento trágico de eventos (WHALLEY, 1997, p. 90).

Todo essas partes articulam-se coerentemente por força do liame entre ação e enredo. No entanto, conjecturamos se não faltariam a semelhante investigação esclarecimentos acerca de uma espécie de trágico do não-agir – caso de Electra, em sua espera angustiada, sendo uma exilada em seu próprio lar, assim como a situação de Prometeu e Filocteto, apenas para ficarmos em alguns exemplos. Manifesta-se na solidão do herói quando se afasta de sua cidade, ou mesmo quando nela permanece como se fosse estrangeiro, instância reveladora da condição do homem que reconhece a desfamiliaridade do meio onde viveu⁶⁶. No mínimo caberia avançar na

66. Em cenário moderno, o poema hermético parece suscitar semelhante problema, segredando os fios de um trágico do não-agir e do silêncio:

Entre, dispa a
tristeza, aqui
pode nada dizer.
[*Treten Sie ein, legen Sie Ihre
Traurigkeit ab, hier
dürfen Sie schweigen.*] (KUNZE, 1984, p. 51).

Uma outra tradução possível seria:

compreensão dialética dos resultados da ação que, movida pela finitude dos herói e da estrutura das forças contra as quais por vezes se bate, vê evidenciar-se o silêncio e a não-ação que legitimam ironicamente a sua práxis.

Entra, despe a
tristeza, aqui
podes silenciar.

A violência planejada que marcou o século XX – “era dos extremos”, segundo Hobsbawn (1995); “era do caos”, na definição de Bloom (1995) – exigiu dos poetas herméticos cerrada reflexão acerca das possibilidades do uso ainda legítimo da palavra em nossa época. Em seus versos o silêncio circunda uma meditação sobre as possibilidades de ainda se fazer poesia. A solidão e o exílio – figuras por vezes incontornáveis do pensamento crítico – ora resultam de uma coação externa, ora de uma escolha individual de quem insiste em fugir à banalização cotidiana. O trágico do não-agir — ou ainda, o trágico do ser-forçado-a-não-agir — revela-se aí como uma dimensão que não salienta uma transgressão do herói com respeito a uma ordem supostamente “divina”, uma ação que traria como consequência a peste e a calamidade sobre a cidade onde vivia: o que se revela agora são as transgressões e violências da cidade contra o herói, espargindo um domínio de tal forma despótico que termina por fazê-lo optar pelo silêncio e solidão não como fuga definitiva, mas como possibilidades abertas de manter a crítica e a autonomia, resistindo e aguardando o momento em que a subversão dessas estruturas possa tornar-se factível.

Aristóteles detém-se a seguir no estudo do herói trágico⁶⁷, mais especificamente no tema da *hamartia*, um erro cometido pelas personagens em determinado momento da trama. Sublinha o sofrimento imerecido que resulta dessa escolha, que finda por desencadear todo um elo de eventos conducentes à sua desdita, suscitando desse modo piedade e medo em quem assiste às cenas desse descabro:

É, pois, forçoso que um enredo, para ser bem elaborado, seja simples de preferência a duplo, como pretendem alguns, e que a mudança se verifique, não da infelicidade para a ventura, mas, pelo contrário, da prosperidade para a desgraça, e não por efeito da perversidade [*dia mochtherian*], mas de um erro grave [*hamartian megalen*], cometido por alguém dotado das características que defini, ou de outras melhores, de preferência a piores. (Arist. *Po.* 1453a 12-17).

67. O termo “herói” não é utilizado por Aristóteles. Tornase corrente apenas a partir do século XVI, por obra dos comentadores italianos. Lucas observa: “*It is a point of importance that A. does without the word which modern writers find indispensable in discussing the subject, namely 'hero'.* In fact no such term existed until the sixteenth century when the Italian commentators on the *P.* made the transition from heroes, i. e. figures from the heroic age (ἥρωικοί χρόνοι, *Pol.* 1285b4) who are the normal subject of tragedy, to the most conspicuous of them in any one play, the ‘hero’.” (1980, p. 140). Cf. Whaley (1997, p. 88, nota 108).

D. J. Lucas sublinha, com acerto, que a revolução que advém ao estado do herói não radica em seu caráter, mas em erro de julgamento: “*A. is fairly consistent in using it in the sense of ‘mistake’, either unavoidable and so entirely innocent, or involving at most a moderately culpable negligence.*” (LUCAS, 1980, p. 144). O filósofo grego julga mover-nos mais facilmente à identificação a história de uma personagem que sofre não como paga por sua falha de caráter, mas por haver realizado escolhas em meio às limitações da sua própria perspectiva, sem que disso pudesse prever minimamente que fosse os resultados funestos da sua ação. É o selo da finitude humana que miramos no espelho dessa ficção, a motivar o temor e compaixão que nutrimos não apenas pelos heróis caídos, mas também por nós mesmos.

Todos esses movimentos e transvios procedem assim de uma estruturação das ações que predispõe o público e leitores ao temor e à compaixão: “a compaixão tem por objeto quem não merece a desdita, e o temor visa os que se assemelham a nós [*ho de periton homoion*]” (Arist. *Po.* 1453a 4-5). A compaixão tem assim lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o temor, a respeito do nosso semelhante acometido pela desdita. Na *Retórica* o filósofo oferece análise mais pormenorizada das duas emoções⁶⁸. O medo é assim

68. Acerca da legitimidade dessa articulação entre *Poética* e *Retórica*, Maria H. R. Pereira observa: “Embora a análise das paixões em causa se destine, como dissemos, à preparação do orador, a verdade é que a de *phobos*, dada no cap. 5, e a de *eleos*, que consta no cap. 8,

definido: “consiste numa situação aflitiva ou numa perturbação causada pela representação de um mal iminente, ruinoso ou penoso. (...) O perigo consiste nisso mesmo: na proximidade do que é temível.” (Arist. *Rh.* II. 5. 1382a 2-3, 31-32). No caso específico da representação trágica, é necessário que o enredo seja hábil em desestabilizar o sentimento de segurança do público, de modo a movê-lo a uma situação que teme ser a sua, ao menos potencialmente. A piedade também se liga a um sentimento de pertença ou de identificação com o destino dos protagonistas:

“a piedade” consiste numa certa pena causada pela aparição de um mal destruidor e aflitivo, afectando quem não merece ser afectado, podendo também fazer-nos sofrer a nós próprios, ou a algum dos nossos, principalmente quando esse mal nos ameaça de perto (Arist. *Rh.* II. 8. 1385b 13-16)⁶⁹.

Há ainda um outro elemento a ser considerado: o carácter (*ethos*) das personagens. O termo apresenta uma ambiguidade em grego que é inexistente em português⁷⁰, uma vez que se refere tanto a *personagem*,

descrevem efeitos psicológicos em tudo semelhantes aos que a definição da *Poética* pressupõe.” (PEREIRA, 2011, p. 14)

69. Os dois excertos procedem da edição traduzida por M. A. Júnior, P. F. Alberto e A. N. Pena (ARISTÓTELES, 2005).

70. Presente, no entanto, em inglês: *character*.

quanto ao *caráter* de uma personagem. A feitura deste elemento, a quem se deve o plano múltiplo da ação, leva em consideração alguns traços importantes com vistas ao bom desenvolvimento do enredo: bondade, ser apropriado, semelhança conosco e coerência. Neste último caso, Aristóteles chega mesmo a elaborar, com percuciência, o oxímoro *homalos anomalon*: por vezes, a caracterização das personagens e a estrutura de um enredo exigem que se elabore um caráter *coerentemente incoerente*: “O quarto aspecto é a coerência [*to homalon*] do caráter. Se se imita alguém incoerente e se tradicionalmente lhe é atribuído esse tipo de caráter, também é necessário que seja coerentemente incoerente [*homalos anomalon*].” (Arist. *Po.* 1454a 26-28). Tais observações, somadas às anteriores, fazem a linha argumentativa principal do tratado aristotélico ressaír com bastante nitidez a partir do que chama de estruturação dos eventos, o enredo (*mythos*). Diferentemente da acusação que sobre ele recaiu tantas vezes ao longo da história, está longe de ser um amontoado de observações assentes em uma consistência sobremodo frágil. Possivelmente o único aspecto que oferece mais dificuldade na articulação da sua estrutura argumentativa é o sentido e lugar da catarse, uma noção que, a despeito da escassez do seu registro, mobilizou a atenção de muitos estudiosos desde o Renascimento.

2. O CONCEITO DE CATARSE

A polêmica e celeuma desencadeadas pela noção de catarse ao longo da história explicam-se, em grande medida, devido à dificuldade na elucidação da natureza do prazer estético suscitado por uma obra trágica e, sobretudo, à presença escassa do termo na *Poética*.⁷¹ A palavra surge no interior da caracterização da tragédia, e esta circunstância oferece certo suporte para discernir alguns limites interpretativos⁷². Torna necessário conceder relevo aos elementos anteriores constantes da definição: mimesis, ação elevada e

71. Há ainda outra dificuldade, de caráter gramatical, que diz respeito ao entendimento do genitivo em “purificação de tais paixões [*pathematon katharsin*]”: ou o genitivo é subjetivo, ou objetivo – ou as aludidas emoções provocam a catarse, ou são, diferentemente, elas mesmas objeto da catarse: “poderia exprimir o sujeito da idéia de purificação, isto é, seriam essas emoções que levariam a cabo a purificação – caso de um genitivo subjetivo – ou poderia indicar o objeto da ação da purificação, ou seja, elas é que seriam purificadas pelo processo em questão – caso de um genitivo objetivo.” (PUENTE, 2002, p. 21). Uma dificuldades adicional procede de Aristóteles não usar um pronome demonstrativo, mas um adjetivo, τοιοῦτων, em sua definição. Nesse caso, é incerto se estaria referindo-se apenas à piedade e temor, ou a emoções a elas assemelhadas. Inclinao-nos a esta segunda hipótese, mais concorde ao contexto da frase.

72. Não nos ocupamos aqui da análise da catarse também no âmbito da comédia. Para o exame dessa possibilidade, conferir o livro erudito e polêmico de Richard Janko (1984).

completa, linguagem ornada e diferente em suas diversas partes, drama. Além disso, assoma nesse gênero a mediação do temor e piedade, ligando-se, dessarte, tanto ao público (*temor*), quanto ao compadecimento pelas personagens (*piedade*), emoções fundamentalmente inter-relativas, que não se limitam nem ao ensimesmamento do sujeito, nem à apreciação distanciada. O tipo de *pathos* que assim se focaliza instrui não uma fusão acrítica, e sim a perspectivação com respeito às práticas cotidianas. A *Poética* inscreve na imagem da catarse o quadro da totalidade da experiência trágica, que mistura em seu cadinho componentes artísticos, morais e pedagógicos, em estreita correlação entre estética, ética e educação, mormente no que tange ao lugar e aprendizado das emoções. Não estranha, assim, que o filósofo lhe atribuísse importância decisiva na cidade, conforme se lê na *Política* VIII. 6 e 7.

A revisitação de algumas interpretações com que se houveram alguns especialistas ao longo da história permitirá esclarecer o tipo de leitura com a qual nós mesmos nos comprometemos. Stephen Halliwell propôs a esse respeito esquema bastante útil de organização dessas diversas propostas explicativas. Formariam cinco grupos. O primeiro, de teor moralístico-didático, foi recorrente no Neoclassicismo, e sustentou que se aprendia, por meio da catarse, a conter-se as emoções conducentes ao erro e ao sofrimento. Seus principais representantes foram Segni e Maggi (Itália), Corneille, Rapin e Dacier (França), Dryden e Johnson (Inglaterra). O segundo

grupo acentuou a aquisição de coragem emocional, intimamente relacionada à proposto do grupo anterior, com a qual não raro se confunde. Sustenta que a visão dos sofrimentos de personagens diversas no palco induzem o público a lidar com menos estupor com os seus receios mais pessoais. Entre os defensores dessa ideia na Antiguidade encontram-se o poeta cômico Timocles e Marco Aurélio. Na Renascença contou com os estudos de Robortello, Minturno e Castelvetro. No século XVIII seria a interpretação defendida por Charles Batteux. O terceiro grupo liga catarse à moderação, à noção de medida (*mesotes*) em Aristóteles. É a via que se nos afigura mais razoável e que seguimos em alguns pontos. Parece tratar-se de um hábito por meio do qual se vai progressivamente alcançando certa maestria ética no relacionamento com as emoções. O fator ético parece-nos aqui inseparável de diretrizes – ou, ao menos, expectativas – pedagógicas. Seguiram esse caminho interpretativo, embora com as suas idiosincrasias e peculiaridades teóricas, Vettori e Piccolomini, Daniel Heinsius, o Prefácio de Milton ao seu *Samson Agonistes* (1671), Twinning, Lessing, K. Gründer. Entre os contemporâneos sobressaem G. Finsler, A. Rostagni, H. House, Carnes Lord, C. Wagner, Richard Janko, e o próprio Halliwell. O quarto grupo concede relevo aos elementos médicos da catarse, sublinhando o alívio emocional oferecido por essa experiência. Essa posição é bastante influente e disseminada. Sua ascendência deve-se aos trabalhos de Jakob Bernays, embora ele não tenha sido o fundador dessa corrente interpretativa. Entre

os autores que desenvolveram estudos em estreita ligação com as ideias de Bernays podem-se mencionar I. Bywater, Dirlmeier, H. Flashar, W. Schadewaldt, D. J. Lucas, W. Söffing. O quinto grupo salienta os componentes intelectuais que julga predominantes na catarse aristotélica, distinguindo-se, nesse sentido, das definições 2, 3 e 4, as quais mantinham um ponto indisputado, o da ênfase na caracterização da catarse centrada nas emoções: “*Such positions must not be simply equated with the general and independently important proposition that the tragic emotions depend on cognitive judgements about the dramatic action.*” (HALLIWELL, 1998, p. 354). Sustentam semelhante perspectiva Leon Golden e Alexandre Nicev. Por fim, o sexto grupo focaliza espécie de feição dramática ou estrutural desse tipo de estudo. O próprio Halliwell adverte tratar-se de uma terminologia mais solta. Corresponderia à feição interna e externa da obra poética enquanto tal. Seu expoente moderno é Else. Diversos classicistas acolheram esta proposta: Düring, N. van der Ben, H. D. Goldstein, H. D. F. Kitto.

Observemos um pouco mais pormenorizadamente algumas dessas propostas. O seu autor mais influente talvez seja Bernays, para quem o termo “catarse”, mormente na *Política* 8⁷³, assume matiz patológico. A análise dessa passagem concederia, segundo lhe parece, o contexto mais apropriado para o estudo da catarse

73. Bernays acerta na convocação de um exercício comparativo sobremodo profícuo, embora não possamos aceitar a sua análise da catarse aristotélica como intrinsecamente patológica.

trágica, a qual não teria o teor moralizante, tampouco hedonista, que se pretendeu conceder-lhe: “*But that is not the moralistic, nor as little the purely hedonistic; it is a pathological point of view.*” (BERNAYS, 2004, p. 325). Halliwell apresenta dois argumentos que evidenciam as fragilidades dessa posição. Primeiramente, não se adéqua satisfatoriamente à frase utilizada por Aristóteles. Em segundo lugar, o fenômeno possui características homeopáticas na *Política* 8, além de servir-se mais extensamente do exemplo dos rituais: “*his primary illustration is a ritual process (reinterpreted psychologically), and medicine is brought in as a secondary comparison.*” (HALLIWELL, 1998, p. 354).

Lucas assume orientação análoga, ao supor haver um vínculo entre a catarse aristotélica e a teoria hipocrática dos humores. Aristóteles teve formação médica, e estava familiarizado com a teoria hipocrática dos humores que entravam na constituição do homem: sangue, fleuma, bile amarela e bile negra. Especificamente com respeito a esta última, seu excesso poderia levar à loucura. Um pequeno excedente inclina à personalidade artística, e o acompanha certa instabilidade e melancolia. Pessoas com personalidade análoga tendem a um excesso de compaixão e temor. A intensidade da reação a um determinado estímulo varia de acordo com a personalidade de cada pessoa – se essa resposta revela-se excessiva, por força de algum desequilíbrio nos humores, necessitará de purificação/purgação. Segue que o desequilíbrio dos humores, por favorecer a emergências de emoções

intensas, provocará alívio igualmente intenso com a sua descarga: “*So the release of accumulated pity and fear by pity and fear experienced in the theatre presents no problem.*” (LUCAS, 1980, p. 285).

Seguindo as sugestões de Else, de cuja interpretação, no entanto, afasta-se, Leon Golden julga ser metodologicamente recomendável dedicar-se a uma leitura imanente da *Poética* (1962, p. 52). Os capítulos 1 a 5 trataram da caracterização da tragédia. Por meio da análise da mimesis, Aristóteles operou a distinção entre os diversos gêneros poéticos – cujo material se entretetece com os três tipos de imitação: meios, objetos e modo. O fato de a definição de tragédia apresentar-se a seguir, no capítulo 6, e contar com o “catarse” no arremate da frase, seria evidência da importância do processo catártico enquanto finalidade da tragédia: “*Thus its most logical function in the definition is to indicate some end, purpose or goal of the particular form of imitation which we call “tragedy.”*” (GOLDEN, 1962, p. 53). É um argumento bastante razoável, mas que tem contra si a escassez da presença do termo, com o mesmo significado, na obra do filósofo grego. Logo no início da *Poética*, o filósofo refere-se ao prazer que os homens sentem com o aprendizado pela imitação. Segundo Golden, este ensino liga-se à inferência do universal mediante casos individuais. É a partir desse pano de fundo que se deve compreender, segundo o autor, a contraposição entre poesia e história no capítulo 9 da *Poética*. Servindo-se de evidências do *LSJ*, que lista o significado do advérbio *καθαρῶς* como “clarificação”, de teor intelectual, Golden observa:

“Thus it becomes possible to translate κάθαρσις, on the basis of this evidence, as the act of “making clear” or the process of “clarification” by means of which something that is intellectually obscure is made clear to an observer.” (GOLDEN, 1962, p. 57). Apesar do seu esforço, é frágil a evidência apresentada, assim como sob todos os aspectos pouco consistente a metodologia seguida, limitando-se tão somente no estudo da *Poética*, especialmente por tratar-se de um filósofo de apurado senso sistematizante. Revela-se no mínimo inusitado submeter o impacto das emoções de piedade e medo ao trabalho cristalino de uma clarificação intelectual, pouco afeito precisamente ao concurso das emoções.

Alexandre Nicev concentra-se no exame da catarse trágica, que alega ser predominantemente ética, no sentido de focalizar sentimentos que afetam a alma do público. Em defesa da sua interpretação apresenta o argumento de que ao longo de toda a *Poética* o vocabulário utilizado pelo filósofo é marcado por preocupações éticas. Os termos *eleos* e *phobos* ligam-se a um tipo de reação perante o comportamento moral do herói: tais sentimentos “*sont étroitement liés au jugement du spectateur sur l’aspect moral du héros.*” (NICEV, 1982, p. 10). Um argumento que se pretende decisivo liga-se à consideração de que à rejeição platônica da poesia motivada por questões éticas, contrapõe-se a perspectiva aristotélica movida por interesse igualmente ético. Emoções e atividade intelectual ligam-se profundamente: “*Or, l’activité émotionnelle de l’homme est indissolublement liée à l’activité cognitive. Le spectateur s’émeut des*

sentiments qui sont suscités par des représentations et des idées.” (NICEV, 1982, p. 11). Nesse sentido, a catarse trágica de que trata Aristóteles na *Poética* não denota a depuração dos humores do corpo, pois seu objeto pertence ao âmbito estético, responsável pela encenação de componentes vários de natureza moral. O cume do arrazoado de Nicev revela-se na interpretação da natureza da purificação oferecida pela catarse trágica. Se em Platão a tragédia mostrava-se eticamente nociva⁷⁴, em Aristóteles, ao invés, possibilita certo aprimoramento ético ao purificar seu público de reflexões equivocadas. Nesse sentido, longe de imergir os homens na irracionalidade das emoções, eleva-os ao nível racional da alma: “*Cette purification, liée à la liquidation des points de vue fallacieux, signifie le triomphe de la partie raisonnable de l’âme, τὸ λογιστικόν.*” (NICEV, 1982, p. 18). É o espectador quem se purifica durante o processo catártico, e não seus sentimentos. Tal significa livrar-se de sentimentos inoportunos. Esta proposta tem o mérito de sublinhar a dimensão ética e estética da catarse, sendo, por isso, mais conforme ao sentido do texto do que a contribuição de Bernays e Lucas. Seu inconveniente recai na ênfase extremada na primazia da inteligência, falhando em conceder o necessário relevo ao concurso

74. No capítulo anterior tivemos ocasião de apresentar ressalvas à caracterização uniformemente antitrágica da obra platônica. A materialidade dos diálogos permitem surpreender ângulos que teimam em submeter o seu pensamento a um jogo de tensão e abertura.

de emoções que, expressas com medida (*mesotes*), são essenciais ao exercício da vida moral⁷⁵.

Em busca de outras evidências na obra aristotélica que pudessem lançar alguma luz sobre a presença escassa do termo na *Poética*, muitos estudiosos julgaram útil esta passagem da *Política*, obviamente sem encontrar consenso, o que não surpreende em um tema marcado justamente por debates intermináveis e amiúde contenciosos:

For the passion that occurs strongly in connection with certain sorts of souls is present in all [touto en pasais hyparchei]⁷⁶, but differs by greater or less – for example, pity and fear [eleos kai phobos], and further inspiration [enthousiasmos]. For there are certain persons who are possessed by this motion [hypo tautes tes kineseos], but as a result of the sacred tunes – when they use the tunes that put the soul in a frenzy – we see them calming down as if obtaining a cure and purification [hosper iatreias tychontas kai katharseos]. This same thing, then,

75. Por exemplo, considere-se esta observação acerca do medo: o homem corajoso manifestará “medo também das situações terríveis, mas terá medo como se deve ter medo e oferecerá resistência de acordo com o sentido orientador em vista do que é nobre, porque é este o fim da excelência.” (Arist. E. N. 1115b 11-14) – tradução de António Caeiro (ARISTÓTELES, 2012).

76. Utilizamos o texto grego da edição e tradução de H. Rackham (ARISTOTLE, 1959).

must necessarily be experienced algo by the pitying and the fearful [tauto de touto anankaion paschein kai tous eleemonas kai tous phobetikous] as well as by the generally passionate [tous holos pathetikous], and by others insofar as each is individual has a share in such things, and there mus occur for all a certain purification and a feeling of relief accompanied by pleasure [kai pasi gignesthai tina katharsin kai kouphizesthai meth' hedones]. In a similar way the purificatory tunes as well provide harmless delight to human beings. [homoios de kai ta mele ta kathartika parechei xharan ablabe tois anthropois] (Arist. *Pol.* 1342a 4-16)⁷⁷.

Inicialmente Aristóteles sustenta ser o impacto das emoções de piedade, temor e entusiasmo comuns a todos os homens. O curso da argumentação evidencia a distinção entre piedade e temor (*eleos kai phobos*) e entusiasmo (*enthousiasmos*). Em seguida sustenta que certas melodias religiosas são exitosas na cura e catarse, mediante o êxtase, de personalidades inclinadas a algum tipo de patologia na expressão do seu entusiasmo. Como se fossem submetidas a um tratamento médico, reequilibram-se momentaneamente. Algo similar observa-se entre aqueles movidos por demonstrações desmedidas de piedade e temor. Mas o aspecto mais importante desse trecho foi em grande medida

77. Tradução de Carnes Lord (ARISTOTLE, 1984).

observado com acerto por Carnes Lord, quando buscou esclarecer o liame entre essa reflexão e a catarse trágica. Trata-se das duas últimas sentenças, quando Aristóteles sublinha que todos os homens podem usufruir do estímulo da piedade e do medo, ocasião em que sentem prazer e alívio, embora as melodias que suscitam essas emoções não produzam exatamente catarse entre os homens tidos como normais: “*In a similar way, the cathartic tunes too – the tunes which effect the catharsis of pathological enthusiasm – provide pleasure to normal individuals.*” (LORD, 1982, p. 134). Lord tem razão em recusar-se à interpretação médica da catarse trágica em Aristóteles, pois as emoções em pauta se recomendam a todos os homens, e não apenas àqueles aparentemente atingidos por alguma patologia.

Halliwell sustenta que a análise cerrada da *Poética*, se articulada com outras obras de Aristóteles, especialmente a *Retórica*, a *Política* e a *Ética*, oferecem elementos para uma compreensão algo articulada da concepção estética aristotélica, a qual se pode encarecer por evitar seja o moralismo, seja a proeminência de aspectos formais (HALLIWELL, 1998, p. vii). Essa proposta tem ainda a vantagem de oferecer um caminho propício ao estudo do valor cognitivo que o filósofo grego concedia às emoções. Nesse sentido, afasta-se fundamentalmente de Platão, pois se recusa a promover a cisão entre emoções e pensamento, ao invés, toma-os como instâncias interdependentes. Piedade e medo, por exemplo, configuram “*responses to reality which are possible for a mind in which*

thought and emotion are integrated and interdependent” (HALLIWELL, 1998, p. 173). O requisito de inteligibilidade, com o qual se ligam emoções e pensamento, faz recair a ênfase sobre o gênero de resposta a uma ação claramente estruturada, da qual pode emergir a compaixão pelo sofrimento imerecido de uma determinada personagem. Compaixão e temor emergem ainda mediante a íntima inter-relação entre a tristeza pelo sofrimento de outrem e o fato de imaginar-nos que tais desventuras poderiam recair sobre nós mesmos. Tal implica a conjunção de traços objetivos e subjetivos no artesanato do enredo trágico, o que refutaria a ênfase em comportamento exclusivamente altruísta do público e leitores: “*This intertwining of pity and fear, and of objective and subjective elements in Aristotle’s conception of the tragic experience, should act as a strong caution against attempts to reduce this conception to an exclusively altruistic one.*” (HALLIWELL, 1998, p. 177)

É a partir desse quadro mais amplo do liame entre emoções e cognição que o estudo da catarse pode revelar seu interesse filosófico ainda relevante. Esse tema associa-se ao empenho de Aristóteles por refutar a crítica platônica aos efeitos psicológicos da tragédia. Halliwell pontua que um modo especialmente revelador dessa diferença observa-se na influência da música sobre a alma, a que o estagirita atribui acento positivo. No livro 8 da *Política* encarece os efeitos dessa arte, por sua capacidade de moldar a alma humana. Reside na estrutura da mimesis o que move os ouvintes em direção à empatia e influência

da música: “*The channel for this influence is mimesis, by which the emotions and ethical character enacted in the music are sympathetically experienced by the hearer too.*” (HALLIWELL, 1998, p. 190). Halliwell além disso sublinha algumas implicações positivas do fenômeno catártico segundo Aristóteles. Em primeiro lugar, produz alívio de sentimentos que de outro modo promoveriam toda sorte de desequilíbrio psíquico, argumentação com a qual pretende oferecer justo reparo às ressalvas platônicas. Em segundo lugar, não obstante Platão e Aristóteles se servirem de vocabulário médico, convém nos prevenirmos contra uma interpretação exclusiva ou precipuamente médica dessa passagem. É por meio de evidente analogia que essa linguagem se apresenta: “*This is immediately clear from the fact that Aristotle presents the point as an analogy: those involved find ‘a medical cure, as it were, and a katharsis’ (1342a 10f).*” (HALLIWELL, 1998, p. 193). O autor da *Poética* articula, com feição própria, componentes rituais e médicos com os quais pretende conceder relevo à sua interpretação da catarse. Por fim, em conformidade com o interesse aristotélico pelas emoções, trata-se de um encaminhamento homeopático da questão da catarse, com a qual se proveem meios de se modificarem as emoções por meio de emoções.

A interpretação assim proposta por Halliwell apresenta contraposição persuasiva à leitura predominantemente médica da catarse. Afirma haver estreita relação entre catarse e ética, embora não se possa falar em identificação, o que implica pressupor

serem a compaixão e o temor, quando suscitados adequadamente, consentâneos com a razão: “*When functioning properly, emotions such as pity and fear are consistent with reason and are a reflex of its judgements.*” (HALLIWELL, 1998, p. 196). Em semelhante formulação, a catarse apresenta natureza psicológica e sublinha a importância das emoções na definição da tragédia. Encontra-se inextricavelmente ligada a esse gênero poético e sua peculiar estruturação do enredo, o que faz sobressair a mescla de orientação cognitiva e afetiva notável no pensamento estético aristotélico. Igualmente importante é o seu vínculo com certo tipo de universalidade que a mimesis, associado à urdidura do enredo, pode oferecer. Há assim uma articulação ética fina entre emoções e inteligência na experiência da catarse trágica, com a qual se pretendia mover forte contra-argumentação à querela platônica contra a poesia (HALLIWELL, 1998, p. 201).

Martha Nussbaum busca descerrar novos ângulos do problema. Assevera que o valor da tragédia em Aristóteles seria fundamentalmente prático: “*the value of tragic action is a practical value: it shows us certain things about human life.*” (NUSSBAUM, 2001, p. 380). Ela inicia seu tentame de interpretação pelo liame estabelecido pelo próprio filósofo grego entre mimesis e conhecimento, sublinhando, desse modo, o caráter cognitivo da experiência com a tragédia. Este gênero contribui para o autoconhecimento humano notadamente pelo concurso das emoções, capazes de intuir o núcleo de um problema com argúcia e intensidade alheias ao mero uso da racionalidade:

“Emotions can sometimes mislead and distort judgment; Aristotle is aware of this. But they can also, as was true in Creon’s case, give us access to a truer and deeper level of ourselves” (NUSSBAUM, 2001, p. 390). Nussbaum, no entanto, faz o reparo acertado de não serem as emoções, neste contexto aristotélico, simples instrumentos da clarificação intelectual – como parecia ser o caso da interpretação de Golden: *“the pity and fear are not just tools of clarification that is in and of the intellect alone; to respond in these ways is itself valuable, and a piece of clarification concerning who we are.”* (NUSSBAUM, 2001, p. 391). Essa linha argumentativa dá azo a que a autora sustente o carácter prático das emoções, reveladoras de uma porção importante de nós mesmos: *“Pity and fear are themselves elements in an appropriate practical perception of our situation.”* (NUSSBAUM, 2001, p. 391). Trata-se de um caminho investigativo fecundo, e seu carácter persuasivo reside no acento a um aspecto efetivamente aristotélico, o da importância das emoções no âmbito da vida moral. Em conjunção com a *Política VIII*, se tal aproximação se revela legítima, encontram-se razões consideráveis para dar prosseguimento a essa leitura, embora sob o risco constante de que o estudo da catarse aristotélica mais revele os pressupostos estéticos do seu intérprete que os do próprio filósofo grego – risco a que nenhum estudioso está imune.

Richard Janko avança hipóteses similares, embora com instrumental analítico distinto. Defende a existência de uma íntima inter-relação entre catarse e virtude – o contato com a tragédia imprime

progressivamente o selo do aprimoramento moral, porque nos habitua à busca da moderação: “*our responses to the representations (mimesis) of human action can habituate us to approximate more closely to the mean in our ordinary emotional reactions.*” (JANKO, 1992, p. 341). Em grande medida, a crítica aristotélica à visão platônica de poesia é também uma contraposição ao ponto de vista de seu mestre acerca das emoções, o que evidencia ainda mais a fragilidade da tese de Bernays supramencionada, a qual submete as emoções a uma apreciação negativa, carentes de serem sempre e de novo purificadas, uma perspectiva que não encontra guarida na teoria aristotélica das emoções (JANKO, 1992, p. 343). A virtude adquire-se mediante a prática, mas requer igualmente o benefício das emoções.

No passo 1341b 32-41 da *Política*, estabelece-se a divisão da música em três tipos: as que se referem ao caráter, à ação e ao êxtase. Deve ser usada não apenas para uma finalidade, mas para várias: educação, catarse e divertimento educativo (*diagoge*). A primeira dirige-se apenas aos garotos, e as duas últimas a todos. Do conjunto dessas passagens Janko julga discernir o liame entre catarse e *diagoge* concernente ao aprimoramento da articulação entre emoções e inteligência, de que resulta maior possibilidade de sucesso no alcance de uma vida virtuosa: “*The emotions and the intelligence are inderdependent: the emotions can play an important part in cognition, and vice versa.*” (JANKO, 1992, p. 345). Destarte, Aristóteles compartilha com Platão a perspectiva de que as emoções afetam a aquisição

da virtude, mas dele se afasta por sublinhar o traço positivo que semelhante quadro pode assumir. O cerne da diferença entre ambos residiria, por conseguinte, na suposição, segundo o autor da *República*, de que as pessoas não conseguiriam distinguir com segurança representação e realidade; a teoria da catarse esboçada por Aristóteles se proporia, ao invés, a sustentar o conhecimento, pelo público, das diferenças entre os dois planos, o da ficção e o da vida: “*Aristotle is more sanguine, believing that people can distinguish representation from reality.*” (JANKO, 1992, p. 352).

A proposta de Janko apresenta virtudes consideráveis, com uma vantagem com respeito ao excelente trabalho de Nussbaum: aproxima-se em diversos momentos de um dos traços mais relevantes da *Poética* não apenas para o estudo da tragédia, mas dos estudos literários em geral: a ficcionalidade do drama. Parece-nos, no entanto, necessário sublinhar o caráter também ficcional do prazer com o qual respondemos à trama do enredo trágico, atestado pelo contexto da inserção do termo “catarse”, que é a definição da tragédia essencialmente associada à mimesis, ou seja, aos meandros da sua conformação do que *poderia ser*. É por essa razão que na passagem supracitada da *Política* VIII a experiência da piedade e compaixão pode ser prazerosa. Goza-se da “purificação das emoções” em cenário disposto pelo acumplicamento da mimesis e da imaginação, o qual não opera uma cisão com respeito à “realidade”, mas a possibilidade de influir no modo como agimos precisamente sobre e em torno

a essa “realidade”, ou ainda, de intuir seu núcleo mais essencial, porque universal.⁷⁸

Em passagem bastante esclarecedora, Jonathan Lear observa que a teoria aristotélica das emoções, que a diferencia substancialmente de um simples sentimento, desautoriza a interpretação da catarse limitada à purgação de emoções. A emoção de medo, por exemplo, não se esgota em um sentimento, pois também requer um estado de mente em que alguém reconhece a situação na qual se encontra como constitutivamente perigosa. É o que o autor chama de “sentimento orientado para o mundo”. Se assim é, a ideia de “purgar emoções” revela-se pouco elucidativa: as emoções são demasiado complexas e dirigidas ao mundo para que sejam sujeitas a uma operação purgativa: “*An emotion is too complex and world-directed an item for the purgation model to be of significant value.*” (LEAR, 1992, p. 317). Diferentemente, a linha interpretativa que encarece os elementos éticos da catarse são reputados como sofisticados e estribado em

78. Como veremos na seção 3, Berthold Brecht apresentou sérias ressalvas a semelhante proposição, que lhe parecia consentir com uma identificação acrítica capaz de nos aproximar de toda sorte de manipulação. A inteligência sedutora do autor não nos deve fazer esquecer, no entanto, do segundo nível em que se movem as emoções na reflexão estética aristotélica, o que já implica algum tipo de afastamento com relação a um nível mais imediato de vivência das emoções no mundo. Para sermos fiéis ao espírito do grande dramaturgo, *convém nos distanciarmos com respeito à sua crítica à falta de distanciamento da teoria aristotélica da catarse.*

concepção genuinamente aristotélica das emoções⁷⁹. Sustentam que a tragédia nos habituará a uma resposta ética mais consoante com as situações que enfrentamos. Concede-nos progressivamente alguma maestria em busca da justa medida em nossas ações. Em que pese a admitida sofisticação dessa proposta, não parece ao autor haver suporte para esta hipótese na *Política* VIII, que distingue claramente educação e catarse. Além disso, uma pessoa já dotada de virtude pode experimentar a catarse (LEAR, 1992, p. 319).

Lear sublinha a importância da mimesis no estudo desse tema. O prazer da tragédia pouco nos ensinaria a respeito de eventos trágicos na vida cotidiana, acerca dos quais se espera que uma pessoa não manifeste prazer. Se tal ocorre no palco, deve-se ao seu caráter mimético. É por essa razão que Aristóteles recusa a interpretação platônica, ou seja, não porque reivindique para a poesia um valor educacional elevado, e sim por revelar a sua força no trato ficcional dos eventos, perante o qual o público encontra-se em perfeita condição de discernir tais representações do âmbito externo da vida cotidiana: “*Aristotle disagrees with Plato not over whether tragedy can be used as part of an ethical education in the appropriate emotional responses, but over whether a mimesis is easily confused with the real thing.*” (LEAR, 1992, p. 321). Este argumento, entretanto, padece de uma lógica

79. O autor chega a mencionar Golden, Nussbaum e Halliwell, embora este guarde muitas diferenças com respeito aos dois primeiros, especialmente no tocante à ideia de “clarificação das emoções”.

excessivamente estreita. A perfeita cisão entre o plano da representação e o da lide cotidiana é discutível. Ambos podem retroalimentar-se. A passagem da *Política* sublinha um tipo de reação, por analogia com o arrebatamento de rituais religiosos, que não se coaduna com um perfeito corte entre a instância da representação e a da “realidade”. De todo modo, o usufruto da potencialidade educativa da poesia, se existe, deve relacionar-se ao prazer com a imitação (*Po.* 1448b 5) e com a imaginação poética (quando diferencia poesia e história: *Po.* 1450a 38-39; 1451b 5-7). Em última instância, o argumento avizinha-se da afirmação problemática da inanidade da poesia. Sustenta, além disso, uma visão de educação como limitada ao caráter formativo de crianças e jovens.

Destarte, Lear encaminha sua proposta interpretativa numa clara separação entre *real* e *virtual*, descurando inteiramente o liame dialético entre as duas instâncias. Chega mesmo a inserir vocabulário modal e a semântica dos mundos possíveis (1992, p. 340). Um dos elementos mais promissores da sua proposta reside na semelhança entre os efeitos do poeta trágico e do pensador cético. É uma passagem instigante, embora nela continue a predominar uma perfeita – e problemática – cisão entre os planos do “real” e do “ficcional” (1992, p. 333-4). O cético suscita dúvidas dirigidas à consistência das nossas crenças acerca do mundo. Pode-se, por exemplo, seguir a hipótese cartesiana de sermos enganados por algum demônio, ou mesmo, ser um sonho a vida que acreditamos viver. Enfrentam-se tais hipóteses, não

obstante, sem grandes riscos, dado o caráter distante de que se revestem. Mas se pode usufruir delas mais diretamente no cotidiano das nossas vidas ao se perguntar por aquilo que desbordaria os limites do que vivemos. Trata-se, parece-nos, de exercício afim à *imaginação crítica*, conspirando, ainda que silente, contra planos assentes de afirmação da realidade.

Algo semelhante seria oferecido pelo poeta trágico, porém com maior intensidade. Experimentamos emoções às quais não estamos habituados no cotidiano. Fruímos delas, tal como as dúvidas cétricas, com de uma paisagem remota. No entanto, acendem em nossa imaginação a possibilidade de ultrapassar o círculo das estruturas sociais e simbólicas do cotidiano. A não incidência de um evento trágico em nossas vidas não retiraria, nesse sentido, a consciência de uma possibilidade que nos ameaça e atemoriza. É uma passagem que requer, como se pode observar, o necessário elo dialético entre as duas instâncias, da “ficção” e da “realidade”. Em passo hesitante, no qual sobressai ainda mais o elo algo enigmático entre as duas instâncias, Lear orienta a sua argumentação no sentido de sublinhar, por um lado, o fato de que a separação dos dois planos (“real” e ficcional) não pode ser absoluta, dada a importância da experiência trágica, sua proximidade relativa. Mas a simples identificação impediria o afloramento de uma “emoção estética”, do prazer associado à tragédia, e em vez de compaixão e temor, seria mais propensa a fazer emergir o pavor: *However, it is crucial to the pleasure we derive from tragedy, that we never lose sight of the fact that we are an*

audience, enjoying a work of art” (LEAR, 1992, p. 334). A catarse refere-se, segundo lhe parece, a um alívio de que se goza em ambiente no qual não corremos riscos – perante a cena teatral –, responsável pelo que o autor chama de consolações oferecidas pela tragédia.

Na condução da sua linha argumentativa, Lear assevera que a tragédia apresenta, em Aristóteles, estruturação racional, e isso por três motivos. Em primeiro lugar, os eventos são ligados por vínculo necessário, nada resultando gratuito ou perfazendo mera acumulação temporal. Em segundo lugar, a razão dos infortúnios sofridos pelo herói trágico advém de um erro de julgamento (*harmatia*), não sendo, portanto, devido à casualidade – há uma razão para a sua ocorrência. Em terceiro lugar, não se encena o descalabro na vida de um homem muito bom, pois a ele não se aplicaria o erro (*hamartia*), fazendo o enredo recair na irracionalidade. O medo referido por Aristóteles então se associaria ao nosso temor de que os laços estruturantes da nossa vida se rompessem: “*For Aristotle, a good tragedy offers us this consolation: that even when the breakdown of the primordial bonds occurs, it does not occur in a world which is in itself ultimately chaotic and meaningless.*” (LEAR, 1992, p. 334-5). Trata-se de uma leitura correta apenas em parte, pois está longe de exibir uma atividade sem “restos”. A moderação advém do reconhecimento precisamente dos limites e da finitude, e não de uma vitória incontestada sobre o caos e o absurdo. Catarse é *depuração*, mas jamais *apagamento dos rastros*. A memória pulsa em seu transcurso, e a imagem que bem

lhe assenta é a da cicatriz, ao trazer consigo os restos de uma síntese e depuração que só poderiam explicar-se metaforicamente. Não apenas uma analogia médica, mas a analogia da própria catarse. Por fim, difícil saber se a expectativa da bondade e racionalidade do mundo assim exposta oferece consolo ou apenas uma forma requintada de ilusão e desespero.

O outro consolo que a tragédia ofereceria é um pouco mais convincente, e mais próximo do sentido que estamos emprestando ao termo “depuração”⁸⁰: liga-se aos sofrimentos de Édipo, os quais enfrentou com “dignidade e nobreza”, postura que pode servir de modelo, ou ao menos de consolação, para o seu público e leitores: “*Even in his humiliation and shame, Oedipus inspires our awe and admiration.*” (LEAR, 1992, p. 335) Esta ideia nos parece em linhas gerais correta, mas a conclusão que o autor deriva está longe ser satisfatória: na tragédia fruímos o consolo de que nada mais haveria a temer, uma vez que, ao menos no teatro, experimentamos o pior: “*There is consolation in realizing that one has experienced the worst, there is nothing further to fear, and yet the world remains a rational, meaningful place in which a person can conduct himself with dignity.*” (LEAR, 1992, p. 335). Mais uma vez, o problema é a apresentação de uma estrutura racional a exhibir-se incólume, no fundo

80. Estamos cômnicos de ser demasiado sutil a diferença entre os termos “purificação” e “depuração” em português. Pretendemos tão somente sublinhar os componentes mais propriamente estéticos e éticos do termo, afastando-nos de interpretações médicas.

do desastre. Difícil intuir o núcleo desse consolo, em imagem mais propensa a sublinhar a sobranceira indiferença do cosmos perante as dores e infortúnios da humanidade.

Embora a estrutura geral da argumentação aristotélica seja apresentada corretamente pelo autor, o resultado é o questionamento da sua relevância para uma compreensão mais profunda da emoção trágica. Parece tratar-se de uma versão mais sofisticada e matizada da coragem emocional de sabor estoico. É mister lembrar que a pretensa racionalidade da tragédia haure forças do descalabro advindo de uma escolha que se pressupunha racional. Demonstra estranho prazer na apreciação racional da impossibilidade de um homem controlar as consequência das suas escolhas. Embora apresente alguns argumentos satisfatórios para explicar o teor do medo na formulação aristotélica, esquece-se durante todo o processo do segundo *pathos*, a compaixão. A falha revela o caráter unilateral da sua interpretação.

Convém ainda examinarmos um passo controverso na *Poética* em que se sugere ser possível à tragédia atingir seu efeito por meio da leitura: “Além disso, a tragédia, tal como a epopeia, mesmo sem nenhum movimento [*aneu kineseos*], produz o seu efeito próprio [*poiei to hautes*]: de facto, a sua qualidade é visível através da leitura [*dia gar tou anaginoskein*].” (Arist. *Po.* 1462a 11-13). Stephen Halliwell salienta que o filósofo estaria referindo-se à leitura em voz alta: “*Ar. probably thinks of reading aloud*; cf. 50b18-19, 53b3-6.” (1995, p. 138, nota b). De qualquer

forma, os efeitos da tragédia não se limitariam à sua representação cênica (*opsis*). Outras passagens corroboram essa ideia: “É que o efeito da tragédia [*tes tragoidias dynamis*] subsiste mesmo sem os concursos e os actores [*agogos kai hypokriton*].” (Arist. *Po.* 1450b 18-19). Algumas páginas adiante acrescenta:

É necessário que o enredo seja estruturado [*synestanei ton mython*] de tal maneira que quem ouvir a sequência dos acontecimentos [*ta pragmata ginomena*], mesmo sem os ver [*aneu tou horan*], se arrepie de temor [*phrittein*] e sinta compaixão [*eleein*] pelo que aconteceu. (Arist. *Po.* 1453b 3-6 – cap. 14).

A possibilidade de se obterem as emoções por meio da leitura fortalece ainda mais o argumento em favor da primazia da mimesis e da estrutura do enredo na tragédia. Não dependem da montagem da representação cênica para a emergência das emoções⁸¹, o que evidencia ainda mais a inter-relação entre *logos* e *pathos* na apreciação de uma obra trágica.

Não obstante todas as dificuldades referentes ao estudo da catarse em Aristóteles, pode-se assentar

81. Entretanto, os trabalhos de F. Nietzsche, W. Benjamin e G. Rosa concentram a atenção em outros ângulos desse tema: é na dialética entre encadeamento e ruptura que se podem discernir a força propriamente trágica de um texto, em vez da mera estruturação pretensamente sem restos do enredo. Ocupamo-nos dessa questão nos capítulos I (seção 2, acerca da escrita trágica nietzschiana), II (especialmente a seção 6) e IX (dedicado a Benjamin e Rosa).

que no centro do teatro trágico encontram-se as emoções e sua possibilidade de descortinar certo conhecimento – de teor universal, ao menos no seu propósito – acerca do mundo. O fato de oferecer catarse também ao homem já habituado ao exercício ético não lhe retira o teor educacional – apenas muda a ênfase, agora inscrita no reconhecimento e memória. Timbra em estimular o prazer perante o reconhecimento do acerto de uma determinada senda percorrida. Pode-se igualmente avançar a hipótese de revivificar a ênfase na medida humana, conhecimento nunca definitivamente marcado na alma humana. Além disso, como representação ficcional, tem na imaginação a via por excelência do seu prazer, quando o olhar torna-se em emoção por meio da atividade da mente, que a torna em objeto prazeroso para a alma. A *pathematon katharsin* pode ler-se como elevação das emoções a um estado superior franqueado pela ficção, o que faz a catarse revelar-se como metáfora dessa operação em que fruímos em segundo nível as emoções inicialmente suscitadas. Não se trata de julgar como impuras as emoções de primeiro nível, e sim imperfeitas – uma vez que as de segundo nível erguem-se agora em direção a outrem, e refluem para os recônditos da interioridade de nós mesmos.

3. IDENTIFICAÇÃO E ESTRANHAMENTO

Em suas reflexões sobre teatro, Brecht insistiu em momentos diversos na necessidade de se resistir à identificação entre público e palco que lhe parecia constitutiva da reflexão aristotélica acerca da catarse. Semelhante contexto se não inviabilizava, pelo menos fazia vacilar a reflexão crítica que se nutre justamente do distanciamento, sua estratégia para antecipar-se às mais diversas estratégias de manipulação. Por esse motivo, conviria avançar outro tipo de práxis teatral, na qual predomine o efeito de distanciamento, de estranhamento (*Verfremdungseffekt*), que permitisse ao público aprimorar seu assesto crítico acerca do mundo:

No que diz respeito à transmissão do enredo, o espectador não deve ser levado a trilhar o caminho da empatia, mas que se estabeleça uma comunicação entre o espectador e o ator, na qual, apesar de toda a estranheza e todo o distanciamento, o ator em última instância se dirija diretamente ao espectador (BRECHT, 1988, p. 24 nota).

A catarse destituiria o público de um comportamento crítico diante da peça. O dramaturgo deve estar ciente desses riscos, e investir esforços para quebrar o sortilégio da empatia mediante um método passível de exibir ao público a materialidade da cena que se desenrola perante si, resistindo assim ao apelo confortável de uma identificação passiva. Recusa-se um prazer inocente apenas na aparência, em favor do

despertamento crítico passível de desafiar os móveis da alienação:

O contato entre o público e o palco fica, habitualmente, na empatia. Os esforços do ator convencional concentram-se tão completamente na produção deste fenômeno psíquico que se poderá dizer que nele, somente, descortina a finalidade principal da sua arte. As minhas palavras iniciais, ao tratar desta questão, desde logo revelam que a técnica que causa o efeito de distanciamento é diametralmente oposta à que visa a criação da empatia. A técnica de distanciamento impede o ator de produzir o efeito da empatia (BRECHT, 1978, p. 80)⁸².

Destarte, à catarse Brecht opõe o distanciamento/estranhamento (*Verfremdungseffekt*) com relação ao espetáculo perante o qual o público deixa de ser meramente passivo, impelido agora a tornar-se um agente crítico fundamental na construção da obra a que assiste.

Aspectos dessa defesa do distanciamento contra a empatia já haviam sido propostos mediante o conceito de estranhamento formulado pelo formalismo russo e sua ênfase na *desautomatização* característica da

82. Fiama Pais Brandão traduz *Verfremdungseffekt* por “distanciamento”. Também é possível vertê-la para “estranhamento”.

linguagem poética. Segundo Viktor Chklovski, por exemplo, o que garantiria a literariedade de um texto literário seria o fato de inscrever uma cisão com respeito a estruturas consagradas por uma dada tradição literária, interessada em canonizar determinados textos literários:

Examinando a língua poética tanto nas suas constituintes fonéticas e léxicas como na disposição das palavras e nas construções semânticas constituídas por estas palavras, percebemos que o caráter estético se revela sempre pelos mesmos signos: é criado conscientemente para libertar a percepção do automatismo (CHKLOVSKI, 1971, p. 54).

O estranhamento subverte a linguagem poética, fazendo-a confrontar o automatismo cotidiano que se enfeixa em distorções ideológicas diversas – observáveis especialmente no recurso à naturalização da realidade, mecanismo com o qual se tenciona legitimar estruturas dominantes de poder. O estudo da literatura, destarte, deve confrontar a própria sedução dos pressupostos de inocência do seu exercício, e para isso a ênfase na desautomatização da linguagem cotidiana pode emprestar notável vigor crítico.

Aristóteles, à sua maneira, também observara a distância que separava a linguagem poética da cotidiana: “A principal qualidade da elocução é ser clara [*saphe*], mas não banal [*me tapeinen*]. De facto,

a que é composta de palavras correntes é muito clara, mas vulgar.” (1458a 18-20). A princípio, haveria um ponto de contato entre Aristóteles, o formalismo russo e Brecht: o estranhamento da linguagem poética com respeito à linguagem cotidiana. De acordo com primeiro, a “elevação” da poesia seria proporcional ao seu “estranhamento” em relação à linguagem cotidiana. No entanto, nem o formalismo, e tampouco Brecht, veiculam uma concepção da linguagem poética como sendo “elevada”, além de insistirem no potencial de desmistificação da própria estrutura da tradição literária mediante o exercício do estranhamento, uma exigência que a reflexão aristotélica não estava obviamente em condições de satisfazer.

Há ainda outra possibilidade de estudo desse estranhamento, agora em perspectiva heideggeriana, que lança uma interrogação ainda mais radical: a suspeita de que a própria familiaridade cotidiana se mostra ilusória e repleta de distorções que findam por manter a existência humana na heteronomia, numa espécie de *não-eu*. O que antes se pressupunha ser familiar na linguagem, revela-se agora a própria matriz da desfamiliaridade. A contrapelo do que julgávamos quando imersos em nossas atividades cotidianas, ganha relevo o pressentimento de que nunca estivemos efetivamente em casa (HEIDEGGER, 2012, §40), o que descerra um caminho especialmente profícuo para a indagação acerca do(s) sentido(s) do trágico⁸³.

83. Desenvolvemos esse tema em um texto chamado “Tragicidade e existência em Heidegger”, que integrou

Jeanne Marie Gagnebin também apresentou uma leitura crítica das relações entre catarse e identificação com a qual abriu caminhos fecundos de investigação. Seu estudo focaliza a noção de *Einfühlung*, identificação ou empatia. Para isso examina inicialmente a proposta benjaminiana de opor à estetização da política a politização da estética (BENJAMIN, 1994), o que seria sob vários aspectos insuficiente: “Não se trata de politizar a arte, impondo por exemplo conteúdos engajados ou linguagens formais acessíveis a todos, mas sim de lutar contra a fusão desastrosa do político e do estético (GAGNEBIN, 2002, p. 154). No entanto, como esclarece adiante, o próprio Benjamin e Brecht ocuparam-se da crítica estética e política à identificação. Por essa razão, o reclamo benjaminiano de “politização da estética” está longe de esgotar a sua reflexão acerca do tema.

Em grande medida, desde Platão os filósofos criticaram recorrentemente a identificação e empatia estéticas. Tal reflexão é especialmente observável no livro X da *República*, quando o filósofo grego reage à acolhida às ilusões da mimesis. De semelhante cautela serviram-se Adorno e Horkheimer (GAGNEBIN, 2002, p. 155). No que se refere mais especificamente à relação entre *katharsis* e *Einfühlung*, que se tornou tão evidente para Brecht e os leitores atuais, há dificuldades se sujeita a análise filológica mais

a nossa dissertação de mestrado, e ao qual se planeja uma revisão e desenvolvimento em um trabalho futuro também dedicado ao problema do trágico.

acurada. Não se pontua na *Poética* a identificação entre público e personagem, mas o prazer que provém da estruturação do enredo (GAGNEBIN, 2002, p. 155), tema que tivemos oportunidade de discutir com algum pormenor na seção anterior.

Não obstante compartilhassem entre si diversos pressupostos estéticos, Benjamin não acolheu integralmente os meandros do método brechtiano. A proximidade com o Surrealismo e Kafka faria pressentir outras estranhezas a serem exploradas, longe dos lugares recorrentemente associados à razão: “Talvez existam outras estranhezas instigantes que habitam lugares que a razão não reconhece como seus: os monstros, as deformações, os sonhos, os delírios.” (GAGNEBIN, 2002, p. 159) Em seus ensaios sobre o teatro épico, Benjamin parece interessado nos mecanismos do seu funcionamento, embora se mostre mais cauteloso com respeito às suas consequências: “Benjamin sempre ressalta o primeiro momento de estranhamento, de interrupção, de distanciamento sem insistir nas consequências que parecem não lhe convencer de maneira tão necessária assim.” (GAGNEBIN, 2002, p. 159) Embora Brecht reconheça as dificuldades da efetivação do quadro emancipatório aberto pela disposição cênica que propõe, não deixa de creditar a isso possibilidades revolucionárias efetivas. Sem recusar a totalidade do projeto, Benjamin opta, não obstante, por mudar a

ênfase para o exercício (*Übung*)⁸⁴ do seu artesanato, capaz de romper o sortilégio da pretensa naturalidade do espetáculo (GAGNEBIN, 2002, p. 159). Brecht reconhece a presença de tais caracteres nesses artistas, mas julga que eles falham por manter a estranheza em sua estranheza, por assim dizer, sem se apropriarem dela com a clareza necessária exigida pela ação política: “O Dadaísmo e o Surrealismo usam efeitos de distanciamento do mais extremo tipo. Seus objetos não retornam de volta do distanciamento/estranhamento.” (BRECHT, apud GAGNEBIN, 2002, p. 160). É uma passagem sob vários aspectos notável. Mas Gagnebin tem razão em indagar se o compromisso crítico com a resistência à identificação não deveria enfrentar o risco precisamente de se haver com o estranhamento por tempo em tudo alheio ao seu controle: “o perigo da não-volta para o domínio da compreensão e do entendimento, o risco da permanência no estrangeiro por um tempo indeterminado.” (GAGNEBIN, 2002, p. 160-1).

84. Em nota, a autora remete o termo *Übung* para o prefácio de *A origem do drama barroco*, em que Benjamin estabelece a articulação entre exercício e escrita filosófica. A esse respeito, é esta uma das passagens mais importantes da obra: “Se a filosofia quiser permanecer fiel à lei de sua forma, como representação da verdade e não como guia para o conhecimento, deve-se atribuir importância ao exercício [*Übung*] dessa forma, e não à sua antecipação, como sistema. Esse exercício impôs-se em todas as épocas que tiveram consciência do Ser indefinível da verdade, e assumiu o aspecto de uma propedêutica.” (BENJAMIN, 1984, p. 50).

A recepção da catarse aristotélica no século XX teve de enfrentar amiúde as contradições e catástrofes da nossa época. O modo de fazê-lo foi bastante diversificado – os riscos da manipulação ideológica da tradição literária (Chklovski), da imersão na existência inautêntica (Heidegger), da resistência à identificação (Benjamin e Brecht). Uma outra possibilidade ainda merece ser investigada – a de que o destino do trágico na modernidade é inseparável da resistência à catarse da indiferença⁸⁵, que passamos a examinar a seguir.

4. O TRÁGICO MODERNO E A RESISTÊNCIA À CATARSE DA INDIFERENÇA

O entusiasmo pós-moderno com a emergência do *sujeito descentrado* merece cautela. Por um lado, é correto sustentar que ele fornece imagem mais modesta das possibilidades cognitivas e existenciais do homem, ou mais precisamente, da inteligibilidade do mundo proporcionada pelo uso da razão. No entanto, pode-se desconfiar que esse descentramento abismamos ainda mais no individualismo burguês, mormente em seu traço mais problemático, o isolamento. Em vez de ponte para o outro, trata-se de expediente que se nos afigura armadilha para um autocentramento ainda mais profundo de um sujeito que goza de suas fissuras no interior da sua vida privada. Se a traição iluminista

85. Desse conceito oferecemos aqui tão somente o seu esboço. Um desenvolvimento mais aprofundado exige estudo específico a que nos dedicaremos numa pesquisa futura.

revelou-se com a instrumentalização da racionalidade em favor da gerência burocrática do cotidiano, a traição pós-moderna já começa a dar sinais também lamentáveis: o isolamento do sujeito, demasiadamente ocupado consigo mesmo para que possa chegar ao outro. O Iluminismo não resistiu à *colonização da razão crítica*; os pós-modernos tampouco resistirão à *mercantilização do descentramento*. São ambas formas extremas de traição.

Em semelhante contexto, a política contemporânea vive sob permanente ameaça de garantir a vigência da indiferença sobre a solidariedade. O atual discurso pós-moderno da diferença, em si mesmo legítimo, pode resultar no desinteresse no outro sob o manto do respeito – amiúde perversão do genuíno respeito. O que deveria motivar nossos esforços por construirmos pontes uns em relação aos outros, findaria por incentivar comportamentos autocentrados. Cuidamos de oferecer voz ao outro para que, paradoxalmente, não tenhamos de ouvi-lo. Nesse âmbito o termo “cidadão” revela-se ambíguo. Por um lado, o sujeito deixa de ser mero súdito passivo de uma ordem hierárquica, em meio a uma massa amorfa. Por outro lado, em vez de revelar-se o sujeito concreto de uma coletividade amorfa, torna-se em abstração. Nesse contexto, *a ideologia é a estilização suprema da indiferença*.

O enfrentamento crítico desse estado de coisas interessa à discussão sobre o (não) lugar do trágico na contemporaneidade, devendo-se indagar especialmente sobre as possibilidades de se resistir à indiferença como perversa norma da anormalidade

da nossa época. O percurso da piedade perante o sofrimento do *outro* a partir da compreensão da nossa finitude, e a empatia, como sentimento político e estético, são reputados como escassos em nossa época. Em seu lugar emergem a hipocrisia e a indiferença. Trata-se da impossibilidade da identificação a que se referia Theodor Adorno:

A incapacidade para a identificação foi sem dúvida a condição psicológica mais importante para tornar possível algo como Auschwitz em meio a pessoas mais ou menos civilizadas e inofensivas. O que se chama de “participação oportunista” era antes de mais nada interesse prático: perceber antes de tudo a sua própria vantagem e não dar com a língua nos dentes para não se prejudicar. Esta é uma lei geral do existente. O silêncio sob o terror era apenas a consequência disto. A frieza da mônada social, do concorrente isolado, constituía, enquanto indiferença frente ao destino do outro, o pressuposto para que apenas alguns raros se mobilizassem. Os algozes sabem disto; e repetidamente precisam se assegurar disto. (1995, p. 134)

Adorno examina as condições que possibilitaram a emergência de Auschwitz – estado de coisas em que predomina a frieza humana perante o outro, a indiferença mesma com o seu destino, afim à incapacidade de amar e ser amado, além de

comportamentos autocentrados. Aspectos análogos a esse quadro mantêm-se em nossa época, ainda que a sua admissão suscite embaraço. Exige exercício crítico vigilante, uma vez que os traços gerais da indiferença a que se refere Adorno, associados à massificação e desenraizamento, signos por excelência da nossa época, põem-nos no âmago da impossibilidade de identificação. No contexto de um processo tão radical delinham-se os planos ainda factíveis da experiência estética trágica, cuja orientação decisiva compromete-se com a resistência contra a *catarse da indiferença*.

No genitivo da expressão “*catarse da indiferença*” ressalta-se a ambiguidade. Por um lado, livramo-nos da indiferença com sentimentos filantrópicos que gozamos narcisisticamente em representações artísticas diversas. Porém, a indiferença que motivou inicialmente a empatia, viceja no final, sendo ela quem sai fortalecida, torna-se em sujeito. O surto catártico tem o poder de nos ludibriar quanto a uma suposta sobrevida da solidariedade no mundo contemporâneo. Por essa via confortamos a nossa consciência e nos ajustamos a uma situação que gerou precisamente o desconforto moral. Mas pode mesmo ocorrer algo mais desconcertante, quando apenas nos lembramos do desconforto durante o espetáculo, razão por que ficamos sobremodo gratos à encenação – amiúde midiática – que nos faz “recobrar a consciência”. O fato de atribuímos a outrem essa tarefa bem revela a hipocrisia da *inutilidade administrada* do processo – sua *impotência administrada* é um componente crucial da “sociedade de espetáculo”, segundo a

famosa formulação de Guy Debord (1997). Nesse sentido, o espaço efetivo do trágico moderno constrói-se na *exposição cênica sem concessões dessa catarse da indiferença*. De outro modo escapa-nos a sabedoria do “conhecimento pelo sofrimento”⁸⁶, em cujas clivagens divisa-se nossa finitude.

Tal indiferença se imiscui com frequência na crítica contemporânea da barbárie, em que se divisa estranha sorte de falsa piedade. Ela se alimenta e se sustenta da evocação do sofrimento que pretexta denunciar e assim, paradoxalmente, depende do sofrimento comunicado. Sua luta é contra um objeto que motiva exatamente a sua luta. Essa é outra forma de “mescla de cultura e barbárie” em nossa época, para nos servirmos da célebre formulação benjaminiana (2005, tese VII, p. 70). Como escapar a esse círculo vicioso é uma questão que toca o cerne da problemática estética em nossa época. A escrita fragmentária, por exemplo, permite divisar alguns caminhos promissores para essa interrogação⁸⁷. Insurge-se contra uma noção de

86. Conforme a máxima esquiliana do *pathei mathos* (A. Ag. 177)

87. Referimo-nos ao artesanato textual de obras que se comprometeram com o inacabamento como projeto literário. Pode-se traçar seu itinerário desde os ensaios de Montaigne, passando pelo Romantismo de Jena, Mallarmé, Joyce, W. Benjamin e G. Rosa, apenas para mencionar alguns nomes. Envolveram-se com o *exercício artístico da perda*. Nos capítulos IX e X deste livro, que focalizam alguns experimentos dessa escrita fragmentária, o leitor pode atestar o eventual acerto dessa hipótese.

texto coerente e prolífico que contorna asperezas, mas finda por repetir o gesto que denuncia: oprime o outro, silencia o sofrimento. Diferentemente, a escrita fragmentária conjectura num espaço de indagação acerca dos limites do dizível, amiúde construindo-se na vizinhança do silêncio que a motivou. Trata-se de operação sem garantias, mas que tem ao menos a vantagem de não escamotear a ambiguidade das emoções de medo e compaixão em nossa época, ameaçadas que estão pela indiferença e, no limite, pelo desinteresse mesmo no reconhecimento do outro.

Esforçamo-nos por demonstrar neste ensaio que sejam os elementos internos da *Poética* de Aristóteles, mormente a sua contribuição ao estudo da mimesis trágica, seja a recepção moderna do seu material, permitem surpreender um texto ainda repleto de interesse e atualidade. O esboço do conceito de catarse de indiferença, que iniciamos neste trabalho, atesta a contemporaneidade da reflexão estética aristotélica, ainda que por obra de considerável ironia se mova a partir de uma das noções mais controversas e escassas da sua obra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. Educação após Auschwitz. In.: *Educação e emancipação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicómaco*. Trad. António de Castro Caeiro. 4ª. ed. Lisboa: Quetzal, 2012.

- _____. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. 4ª. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2011.
- _____. *Poetics*. Org. D. W. Lucas. Oxford: Oxford University Press, 1980.
- _____. *Poetics*. Trad. Stephen Halliwell. In.: ARISTOTLE. *Poetics*; LONGINUS. *On the sublime*; DEMETRIUS. *On style*. Cambridge, Massachusetts; London: Harvard University Press, 1995. (The Loeb Classical Library, 199).
- _____. *Poetics*. Trad. e comentários George Whalley. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1997.
- _____. *Politics*. Trad. H. Rackham. London: William Heinemann; Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1959.
- _____. *Politics*. Trad. Carnes Lord. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
- _____. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.
- AULETE, Caldas. *Dicionário da língua portuguesa*. Disponível em <<http://www.aulete.com.br>>. Acesso em 14 ago. 2014.
- AZEVEDO, Francisco Pereira dos Santos. *Dicionário analógico da língua portuguesa*. 2ª. ed. São Paulo: Lexikon Editora, 2010.
- BABUT, Daniel. Sur la notion d' "Imitation" dans les doctrines esthétiques de la Grèce Classique. *Revue des Études Grecques*, tome 98, fascicule 465-466, Janvier-Juin 1985. p. 72-92.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In.: *Obras escolhidas: magia e*

- técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. Teses “Sobre o conceito de história”. Tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Müller. In.: LÖWY, Michael. *Aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução de Wanda Nogueira C. Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.
- BERNAYS, Jakob. Catharsis: from fundamentals of Aristotle’s lost essay on the “effect of tragedy”. Trad. Peter L. Rudnytsky. *American Imago*, Volume 61, Number 3, Fall 2004, pp. 319-341.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- _____. *Teatro completo em 12 volumes*. Trad. Wolfgang Bader, Marcos Roma Santa e Wira Selanski. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. Vol.11.
- CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In.: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

- FIGUEIREDO, Cândido de. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Lisboa: [s. n.], 1913.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Críticas estéticas e políticas da kátharsis compreendida como identificação. In.: DUARTE, Rodrigo; FREITAS, Verlaine; KANGUSSU, Imaculada (orgs.). *Kátharsis: reflexões de um conceito estético*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002.
- GOLDEN, Leon. Catharsis. Transactions and Proceedings of the American Philological Association, Vol. 93 (1962), pp. 51-60
- HALLIWELL, Stephen. *Aristotle's Poetics*. 2ª. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- . Introduction and commentary. In.: ARISTOTLE. *Poetics*; LONGINUS. *On the sublime*; DEMETRIUS. *On style*. Cambridge, Massachusetts; London: Harvard University Press, 1995. (The Loeb Classical Library, 199).
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Fausto Castilho. Campinas, S. P.: Editora Unicamp; Petrópolis, R. J.: Vozes, 2012. Edição bilíngue.
- HOBSBAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX*. Trad. Marcos Santarrita. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JANKO, Richard. From catharsis to the Aristotelian mean. In.: RORTY, Amélie Okseberg (org.). *Essays on Aristotle's Poetics*. New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- . *On comedy: towards a reconstruction of Poetics II*. Berkeley and Los Angeles: California University Press, 1984.

- KUNZE, Reiner. *Poemas*. Trad. Luz Videira e Renato Correia. Porto: Paisagem Editora, 1984.
- LEAR, Jonathan. Katharsis. In.: RORTY, Amélie Okseberg (org.). *Essays on Aristotle's Poetics*. New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.
- LUCAS. Introduction and commentary. In.: ARISTOTLE. *Poetics*. Trad. D. W. Lucas. Oxford: Oxford University Press, 1980.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1997.
- NICEV, Alexandre. *La catharsis tragique d'Aristote*. Sofia: Éditions de l'Université de Sofia, 1982.
- NUSSBAUM, Martha. Interlude 2: luck and the tragic emotions. In.: *The fragility of goodness: luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Prefácio. In.: ARISTÓTELES. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 4ª. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2011.
- PHILOSTRATUS, The Athenian. *The life of Apollonius of Tyana*. Trad. F. C. Conybeare. London: William Heinemann; New York: The Macmillan Co, 1912. Vol. 2. (The Loeb Classical Library, 17).
- PUENTE, Fernando Rey. A katharsis em Platão e Aristóteles. In.: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia; FREITAS, Verlaine; KANGUSSU, Imaculada

- (orgs.). *Kátharsis: reflexões de um conceito estético*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002.
- REALE, Giovanni. *Introducción a Aristóteles*. Barcelona: Editorial Herder, 1985.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa I*. Trad. Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1994.
- WHALLEY, Georg. Commentary. In.: ARISTOTLE. *Poetics*. Trad. e comentários George Whalley. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1997.

(Página deixada propositadamente em branco)

VIII. LEITURA E(M) RUÍNAS DA
MODERNIDADE: ALEGORIA,
PERDA E FETICHISMO EM WALTER
BENJAMIN⁸⁸

“Tout pour moi devient allégorie”
Baudelaire, “O cisne”

ESCLARECIMENTOS INICIAIS

A análise da modernidade⁸⁹ beneficia-se do quadro alegórico da arte que lhe ofertou um molde críti-

88. Este ensaio é uma versão revista e ampliada de um artigo homônimo publicado nos *Cadernos Walter Benjamin*, nº 10, jan.-jun. 2013, p. 1-27. Disponível em <http://gewebe.com.br/cadernos_vol10.htm>

89. A periodização da modernidade é matéria controversa. Pode-se com alguma segurança sustentar que o seu período de formação – embora não necessariamente de ruptura – compreende os séculos XV e XVI, marcado por seis eventos que haveriam de influir intensamente sobre a história futura, em nível progressivamente global (com todas as tensões e contradições disso decorrentes): desenvolvimento do capitalismo, Grandes Navegações, formação dos estados nacionais europeus, Reforma Protestante, Renascimento artístico e revolução científica. A primeira fase propriamente dita começaria no século XVIII – a “era das revoluções”, segundo Eric Hobsbawm – com a Revolução Industrial, o Iluminismo e a Revolução Francesa. Seguir-se-ia a isso, no plano do pensamento, um período de transição, inserto no século XIX, marcado pela tensão entre o entusiasmo

co. Seu estudo demanda a revisitação da alegoria barroca, especialmente a partir dos trabalhos de Walter Benjamin, notáveis pela ousadia do método crítico e pelos resultados fecundos a que chegou. A elaboração alegórica nesse período é entretecida pela perda, colocando em cena as ruínas da história, o inominável do sofrimento, com os gestos tateantes do fragmento. Também a alegoria moderna conhecerá na perda instância compositiva importante. Os motivos de sua desolação, no entanto, diferem: advêm da mercantilização ubíqua da vida, que suspende um texto inconsútil com o qual esconde o universo de perdas e alienação que nos rodeia. Nosso ensaio pretende mover-se nessas trilhas, capazes de oferecer o necessário misto de inteligibilidade e desconfiança crítica com que se apre-

positivista e marxista com respeito ao progresso da história humana, e o momento de desconfiança crítica representado pela filosofia de Schopenhauer e Nietzsche. A partir do século XX vivenciaríamos a segunda fase, na qual a reflexão crítica acerca da própria modernidade alcança a sua maior tensão, motivada principalmente pela catástrofe das duas guerras mundiais e pelas dúvidas e incertezas referentes à globalização. Embora correndo o risco de pecar pelo uso de um quadro demasiado esquemático, semelhante periodização apresenta a vantagem, modesta é bem verdade, de acentuar traços importantes do processo complexo que marca o período: o questionamento das tradições, o universalismo capitalismo, o individualismo, a ideia de progresso e a racionalização do mundo da vida. É especialmente sobre esta segunda fase que incide as considerações deste e dos próximos capítulos (IX e X).

sentença o horizonte adequado à investigação do sentido e possibilidade do trágico no mundo moderno.

Ciente das dificuldades que uma definição de arte impõe, Friedrich Schelling sugere que lhe delimitemos o lugar ocupado no universo, assim superando a possível estreiteza de uma definição: “Construir a arte significa determinar sua localização no universo. A determinação desse lugar é a única definição que dela existe.” (SCHELLING, 2001, p. 37). O filósofo alemão assim sustenta o liame entre arte e mundo, o que o seu idealismo poderia equivocadamente nos levar a julgar esquecido. Entretanto, do propósito, à realização, vai grande distância. Determinar a localização da arte no universo, se por si só é uma empresa cheia de obstáculos, posto que instigante, torna-se então hiperbólica na modernidade. Em grande medida, ela parece configurar um não lugar, um *u-tópos*.

O teor desse não lugar incentiva diversas conjecturas. Em cifra mais pessimista, a arte não tem lugar pois se tornou em mercadoria. Se ocupa algum lugar, o faz ao preço de renunciar a si mesma, deixando de ser arte. Outro diagnóstico, menos sombrio, acentuaria o potencial revolucionário, ou pelo menos crítico, em todo esse movimento, na medida em que a circulação ubíqua proveria condições de mais fácil acesso às obras de arte. Obviamente, podem-se mencionar ainda outras possibilidades, como a que veria no gesto negativo e crítico de algumas experiências vanguardistas a recusa a ocupar um lugar

determinado, destinando-a a uma marginalidade premeditada.

Essas são algumas questões que Benjamin encontra no cerne da poesia de Baudelaire. Refuta tratar-se de um ideólogo da arte pela arte, e o lê como tecedor de uma profunda concepção crítica de mundo. Sua poesia articula a cidade com uma espécie de teoria da modernidade, para as quais concorre um acento dado à transitoriedade e à morte, elementos que concentram a perplexidade da visão alegórica dos seus versos. Baudelaire nota o quanto o mundo regido pela mercadoria procede a uma desvalorização do mundo sensível. Compartilha com os poetas barrocos a ubiquidade da perda de um remetimento seguro de sentido. Disso segue-se um paradoxo instrutivo: por um lado, neles vemos a desvalorização do mundo profano, no qual não se observa sentido algum; por outro lado, dá-se mesmo a celebração desse mundo, visto que nele tudo é passível de significar qualquer coisa.

O ritmo da produção capitalista segue a par com o afã infatigável pelo novo, inventando novidades transformadas em mercadorias já “nascidas” sob o signo do transitório, do envelhecido. Este ciclo conduz a um complexo processo de desvalorização dos objetos e dos seres, afim ao resultado da figuração alegórica. Perdemos assim a imediaticidade dos objetos, bem como das palavras. Ou, de modo mais incisivo, desiludimo-nos de já haver possuído semelhante imediaticidade, o caminho de uma origem do sentido que nos apresentaria tais objetos e palavras.

A modernidade investe na perda para suplantar a perda. As ruínas incessantes de mercadorias originam-se da roda viva do consumo, e por sua reiteração amiudada, chegam a obstar a observação do devir, por faltar-nos o descanso meditativo sobre aquilo que definha. A histeria e o isolamento substituem a tristeza e a solidão. Como resultado, a perda, suspensão provisória do tempo, que revela ainda mais intensamente a materialidade do tempo, finda por ser eclipsada pelo tumulto de uma vida que não acha ocasião de auto-examinar-se. É um processo complexo, ativado pelo elemento mítico do desejo, que ao tornar-se em mercadoria, aspira ao eterno: “Mas no processo de se tornar mercadorias, as imagens de desejo se congelam em fetiches; o mítico aspira à eternidade.” (BUCK-MORSS, 2002, p. 200). O ritmo da mercadoria, quando pretexta avizinhar-se do eterno por sua reiteração contumaz, num hausto mágico petrifica a história, roubando-lhe todo movimento. Ocorre, no entanto, uma inversão dialética. Se antes a mercadoria, por ato de enfeitiçamento, parecia estancar o devir histórico, agora, em virtude da transitoriedade a que sucumbe pelas exigências de novidade, deixa entrever em seus traços os vincos temporais da mudança:

Mas essa natureza fetichizada também é transitória. A outra face da repetição infernal do “novo” na cultura de massa é a mortificação daquilo que já não é novidade. Os deuses se tornam antiquados, seus ídolos

se desintegram, seus lugares de culto — as
próprias passagens — entram em decadência.
(BUCK-MORSS, 2002, p. 200)

A discussão acerca da mercadoria conduz-nos ao cerne do problema da segunda natureza, um conceito hegeliano referido ao conjunto de objetivações do espírito humano que se fossilizam, apresentando um arremedo de independência. Adorno nota que Benjamin serviu-se do termo como instrumento crítico para pensar a alienação no mundo moderno, articulando-o com o conceito marxista de fetichismo da mercadoria: “Em Benjamin, ganha uma posição-chave o conceito hegeliano de segunda natureza enquanto objetivação de relações humanas alienadas de si mesmas, bem como a categoria marxista do fetichismo da mercadoria.” (ADORNO, 1998, p. 228) Tal aparato crítico abebera-se tanto de G. W. F. Hegel e Karl Marx quanto de Georg Lukács. Deve-se a este último a utilização do conceito hegeliano na compreensão do romance, num primeiro momento, e em seguida no intuito de acercar-se do fetichismo da mercadoria. Ambos os traços se observam na articulação benjaminiana entre alegoria e mercadoria, e conduzem a um diagnóstico similar: a modernidade frustrou as suas promessas de emancipação, exibindo, em seu lugar, os emblemas da morte e alienação, exibidas no esvaziamento da interioridade do sujeito. A alegoria lhe fará a denúncia, e em seus meandros mais silenciosos, dará a ouvir algum sopro utópico.

1. O PERFIL TRÁGICO DA SEGUNDA NATUREZA: ALEGORIA, MORTE E ALIENAÇÃO

Lukács publicou o livro *A teoria do romance* em 1916 (em húngaro, a edição alemã é de 1920). Ensaio de notável envergadura, ocupa lugar destacado no estudo do gênero, que contrapõe à epopeia clássica, nele discernindo os traços de um gênero imerso numa época de alienação e perda da totalidade da vida, devido à dissolução das comunidades orgânicas tradicionais (LUKÁCS, 2000, p. 68), tema adiante retomado por Benjamin no ensaio “O narrador”. A contraposição entre epopeia e romance servir-se-á, por força do abandono sofrido pelo homem moderno, do conceito de segunda natureza como reflexo e refração do herói romanesco, em sua luta contra estruturas sociais indiferentes e reificadas.

A primeira natureza, na definição kantiana de Lukács, é “a natureza como conforme a leis para o puro conhecimento.” (LUKÁCS, 2000, p. 65) É mister reconhecer o quanto nessa afirmação imiscui-se entendimento algo reificado do que seja a natureza como *objeto para o nosso conhecimento*, disponível ao aparato dominador dos nossos conceitos. Com ela o filósofo húngaro não avança com relação à ciência burguesa que em muitos momentos critica. Está mesmo em consonância com o espírito dos tempos modernos e das exigências da economia capitalista.

A novidade e contribuição mais alvissareira residem na definição de segunda natureza, reveladora do caráter

cristalizado de que se revestem por vezes os produtos do espírito humano (LUKÁCS, 2000). Oferece um instrumento bastante útil à análise do que haveria de alienado e morto no mundo (BUCK-MORSS, 2002). A dominância da alienação e do aspecto reificado de nossos vínculos com o mundo servem de empeco ao alcance de uma compreensão da totalidade da existência. É nesse sentido que se encaminham as reflexões lukacsianas acerca do romance, a epopeia da nossa época, que entrelaça precisamente a vivência do desfazimento dessa totalidade. Dessarte, é sob o signo algo irônico da perda que logramos modo privilegiado de compreensão da modernidade, em que pese a ostentação material que foi capaz de exibir: “O romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade.” (LUKÁCS, 2000, p. 55) A perda que serve de esteio ao romance também esclarece a cristalização de sentido definida como segunda natureza. Tendo perdido a legítima visada na totalidade da vida, substitutos de toda ordem não tardam em surgir, deles sendo difícil a confrontação pelo nível de alienação em que nos enredamos. A segunda natureza é então revelada no romance como processo de dominação e rigidez, esvaziado de toda vida:

Essa natureza não é muda, manifesta e alheia aos sentidos como a primeira: é um complexo de sentido petrificado que se

tornou estranho, já de todo incapaz de despertar a interioridade; é um ossuário de interioridades putrefatas, e por isso só seria reanimada — se tal fosse possível — pelo ato metafísico de uma ressurreição do anímico que ela, em sua existência anterior ou de dever-ser, criou ou preservou, mas jamais seria reavivada por uma outra interioridade. (LUKÁCS, 2000, p. 64)

São imagens que revelam o desconsolo da vida moderna, com o seu museu de interioridades mortas e vazias. As criações humanas segregaram-se e assumiram dura cerviz no domínio do seu criador. O mundo que antes, conquanto tão vasto, era uma lar para herói épico, tornou-se em cárcere: “o mundo circundante criado para os homens por si mesmos não é mais o lar paterno, mas um cárcere.” (LUKÁCS, 2000, p. 64-5)

A questão da segunda natureza recobre-se de importância também no âmbito contemporâneo das discussões em torno à “tragédia da cultura”, segundo a formulação de Georg Simmel. A explicação que se segue é de Pierre Judet de La Combe:

Les sujets, fondamentalement désorientés, ne peuvent se reconnaître dans les mondes scientifiques, économiques et sociaux qu’il ont créés, mais qui sont devenus des objectivités opaques, connaissant leurs propres règles et qu’il ne peuvent pas facilement se réapproprier. L’activité

historique des sujets devient hostile aux sujets. (JUDET DE LA COMBE, 2010, p. 61-2)

É nesse campo que se desvela a estrutura trágica da nossa época: a luta pela emancipação sendo suprimida, em seu próprio agir, pelas forças e destino objetivos. Há nesse sentido razões para se duvidar do otimismo peculiar à filosofia do trágico em Schelling; por arte de perversa dialética, o destino da liberdade humana não efetivou a emancipação, e sim a sua impossibilidade:

La liberté humaine, valorisée chez Schelling dans sa lecture de la tragédie, devient, par les contraintes qu'imposent ses réalisations objectives dans la société, une des figures de la nécessité. L'optimisme du début du XIXe siècle est révolu. Il a engendré son contraire. (JUDET DE LA COMBE, 2010, p. 62, nota 54)

Esse quadro de ubiquidade da morte se afigurará sugestivo a Benjamin, seja na alegoria barroca, seja na moderna, pois a operação alegórica atenta habilmente para o caráter declinante e desiludido no palco da história. A implicação entre significação e morte, na alegoria barroca, também movimentada a alegoria moderna, mas então o seu exercício implicará o esvaziamento de todo significado num mundo cujo valor vem das mercadorias, que imprime inversão dialética notável, quando torna em objetos os sujeitos

que as produziram. A alegoria, por fazer da perda seu meio compositivo, em suas malhas permite ver e ouvir um universo de arruinamento sob o brilho fugaz das mercadorias. Isso ainda mais se esclarece com o conceito de fetichismo da mercadoria.

2. ALEGORIA, FETICHISMO DA MERCADORIA E OCULTAMENTO DA PERDA

O fenômeno do fetichismo ocupa lugar de relevo na análise que Marx fez da economia capitalista. Refere-se ao ocultamento da origem do valor da mercadoria, cujo arremate dá-se com a substituição da sua materialidade por um valor abstrato. Ao apagamento dos traços genealógicos segue-se a naturalização do valor de troca, sugerindo ser esse objeto portador de um sentido intrínseco, alheio às trocas e ao trabalho social. Numa época pautada pela onipresença de relações reificadas e objetos enfeitados, esse fetiche parece operar com uma promessa de acesso imediato e evidente às coisas.

Na tentativa de esclarecer o “mistério” desses objetos, Marx se serve de uma analogia com a religião, em termos análogos ao que fizera no exame da ideologia, a saber, os produtos da mente humana (as ideias religiosas) e do trabalho (mercadorias) alcançam autonomia com se tivessem vida própria⁹⁰. Dessa

90. Assim como na religião o homem abdicaria da responsabilidade de agir em função de uma Vontade Soberana que legislaria o *cosmos*, o capitalista afirma não deter qualquer poder sobre as mercadorias. O criador

maneira, as mercadorias celebram a sua vitória mais ostensiva, ao desfazerem os traços de sua gênese:

Aqui [na religião], os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, figuras autônomas, que mantêm relações entre si e com os homens. Assim, no mundo das mercadorias, acontece com os produtos da mão humana. Isso eu chamo o fetichismo que adere aos produtos do trabalho, tão logo são produzidos como mercadorias, e que, por isso, é inseparável da produção da mercadoria. (MARX, 1983, p. 71)

A alienação e reificação do trabalho humano fornecem os meios para semelhante metamorfose. Ao escapar-nos o conhecimento da teia complexa que o trabalho ajuda a tecer, perdemos as condições para acompanhar e denunciar o *salto místico da mercadoria*, e isso porque a essa altura as próprias relações sociais acham-se sobremodo reificadas. (MARX, 1983, p. 71)⁹¹ Em um exercício de resistência crítica, Marx insiste em que os padrões de valor não existem *sub*

não reconhece a criatura: “Os produtos de sua cabeça acabaram por se impor à sua própria cabeça”. (MARX e ENGELS, 1999, p. 17). O que Marx então escreve acerca da ideologia, materializa-se no enfeitamento dos objetos na economia capitalista.

91. Conferir também Octavio Ianni “Em essência, o capitalismo é um sistema de mercantilização universal; e de produção de mais-valia. Mercantiliza as relações, as pessoas e as coisas.” (1988, p. 18)

speciae aeternitas: são humanos, demasiado humanos. A sua insubmissão ao controle é uma *ficção* que serve tão somente à estabilidade do sistema, cuja racionalidade não é expediente além do bem e do mal, além da história e dos interesses humanos. Constroem-se em meio aos mais dramáticos embates sociais, não exibindo, portanto, uma estrutura transcendental, mas contingente, histórica. A mercadoria permite divisar um quadro amplo ao qual não faltam traços metafísicos e teológicos: “vê-se que ela é uma coisa muito complicada, cheia de sutileza metafísica e manhas teológicas.” (MARX, 1983, p. 70)

Não há dificuldade no entendimento do valor de uso da mercadoria, que advém da utilidade do produto criado bem como do esforço humano na transformação do mundo pelo trabalho. Mais difícil, no entanto, é a compreensão do seu valor de troca, espécie de metamorfose metafísica dos objetos surgidos da ação social do trabalho humano. Marx apresenta o exemplo da mesa. Seu valor de uso vem da finalidade a que se destina, bem com do esforço humano na transformação da forma madeira. Retirada desse contexto, no entanto, ela se torna mercadoria, e sorve surpreendente hausto metafísico. Em termos benjaminianos, é auratizada. Marx descreve com notável picardia o processo:

Mas logo que ela aparece como mercadoria, ela se transforma numa coisa fisicamente metafísica. Além de se pôr com os pés no chão, ela se põe sobre a cabeça perante

todas as outras mercadorias e desenvolve de sua cabeça de madeira cismas muito mais estranhas do que se ela começasse a dançar por sua própria iniciativa. (MARX, 1983, p. 70)

Esquecido do esforço social responsável pela origem das mercadorias, o fetichismo opera com o intento de revesti-los de um valor supostamente intrínseco. Outra sorte de sutileza metafísica, que retira objetos da imanência social, e lhes concede uma transcendência envolta em paradoxos, porque forjada por homens contra si mesmos, na culminância de todos esses elos de alienação: “*como si estos últimos [os objetos] tuvieran cualidades misteriosas que les hicieran valiosas por sí mismos, o como si el valor fuera una propiedad natural y física de las cosas.*” (KOLAKOWSKI, 1978, p. 278) A alienação observada no fetichismo da mercadoria articula-se em grande medida com as outras formas da alienação: a autonomia das instituições políticas, a erguerem-se falsamente além dos embates sociais, e que muitas vezes convertem-se em instrumento opressor; as fantasias religiosas, cuja suposta existência confirma uma autonomia com relação à mente humana (KOLAKOWSKI, 1978, p. 278).

Passo crucial nesse percurso se dará com a criação do dinheiro. Da passagem do valor de uso ao de troca ocorre uma cisão, que faz perder a compreensão do caráter social do trabalho realizado na confecção do produto. A equiparação das mercadorias à forma dinheiro abisma-nos ainda mais na ignorância

do processo, deixando-as exibirem o lustre de uma aparição a-histórica. Tudo se passa como se obedecesse a um fluxo natural (MARX, 1983). Não é difícil compreender as razões porque o fenômeno do fetichismo encontra-se intimamente ligado à criação do dinheiro: “O fenômeno do fetichismo da mercadoria relaciona-se estreitamente com a criação do dinheiro.” (ROSDOLSKY, 2001, p. 115) A troca de mercadorias exige *uma mercadoria* que sirva como referência a todas as outras trocas. Esta será o dinheiro, que se torna independente, o que provoca espanto, pois seria um *instrumento* para intermediar trocas entre objetos, e eis que assume posição independente fora dos mesmos objetos.

O desenvolvimento da modernidade revela um processo imerso em contradições, desde o seu sonho de liberdade e autonomia, até o sepultamento dessas expectativas com o triunfo do capitalismo, em especial com as relações ubíquas da mercantilização do mundo da vida. É precisamente a tão decantada liberdade o que se encontra em risco: “Quando descreve a sociedade capitalista, Marx observa constantemente que tudo nela se encontra sob “ilusões de época”, tudo nela é dominado pelo “fetichismo” e não é, portanto, livre — exceto, é claro, o grupo revolucionário “plenamente consciente”.” (BERMANN, 2001, p. 53) Não deixa de surpreender que autores tão diferentes entre si quanto Marx e Weber chegassem a conclusão similar acerca da modernidade burguesa, ainda que se tenham posicionado diferentemente acerca do seu valor: trata-se de período marcado pela

perda de liberdade, envidando desmedidos esforços para compor texto inconsútil com o fito de recalcar uma desolação extrema.

Lukács insere-se nesse debate mediante a articulação do fetichismo da mercadoria com o conceito de segunda natureza. Tal projeto atravessa a seção mais influente de *História e consciência de classes*, que trata do problema da reificação. Como foi exposto anteriormente, o fetichismo oferta autonomia dissimulada às mercadorias. O processo se dissemina, e para acompanhá-lo Lukács serve-se do conceito de reificação – *Verdinglichung*, que segundo Merquior (1987) é um conceito de Georg Simmel. Ambos os termos possibilitam mais clareza na análise do fenômeno da alienação. A estrutura da mercadoria é o protótipo das formas objetivas e subjetivas da sociedade burguesa; a reificação a que sujeita as relações entre os homens convida a tomá-la como categoria universal em nossa época (LUKÁCS, 2003). O processo segue um crescendo tanto na racionalização do trabalho, quando vai desaparecendo qualquer interesse pelas propriedades qualitativas e humanas do trabalhador, quanto na fragmentação da sua atividade, submetida a um quadro progressivamente limitado (LUKÁCS, 2003). Todas as dimensões e contornos da vida social estariam marcados por esse movimento, a ponto de fazer a própria crítica a esse modelo não raro ser presa na armadilha de ainda mais embaraçar-se em suas malhas: “Lukács insiste no fato de que, na sociedade capitalista, nenhuma forma de relação entre os homens escapa à submissão, à forma reificada da objetividade,

que transforma cada característica ou qualidade humana em “coisa”, ou então em mercadoria.” (LÖWY, 1990, p. 76) O processo de desumanização a que nos submete procede, mormente no caso do proletariado, a um isolamento crescente por força do rompimento dos laços típicos das comunidades orgânicas, cuja existência revela-se ameaçada pelas novas exigências traçadas pela produção capitalista. Lukács assim acentua as limitações impostas a homens que somente podem oferecer uma força de trabalho alienada e exposta ele mesma como mercadoria. O trabalho, de que esperaríamos a revelação da essência do homem, apenas o coisifica e esvazia (LUKÁCS, 2003).

Conquanto movido por um projeto fundado em um compromisso com a totalidade, tais estudos lukacsianos serviram de esteio para o percurso benjaminiano comprometido com o desvendamento analítico e hermenêutico da escrita fragmentária. Pareceu-lhe crucial a visada na vida que jaz morta na natureza como reveladora do que a história desenvolveu (BUCK-MORSS, 2002.), ou antes fez decair, algo passível de melhor observar-se sob a rubrica da segunda natureza. Benjamin conduzirá tais questões para um exercício de radicalização fragmentária, disso emergindo um projeto afeito à transitoriedade, experiência a uma só vez textual e temporal, estruturada pela perda. Esse seria o cerne do itinerário que ele viu no movimento alegórico da literatura moderna.

3. ALEGORIA MODERNA E BAUDELAIRE: O DESFAZIMENTO DA BELA APARÊNCIA

Na literatura moderna, segundo Benjamin, é recorrente uma astúcia estrutural que confere função emblemática à temporalidade, assumindo para si a tarefa de reflexão acerca do mundo moderno, cuja transitoriedade desdobra-se insaciavelmente. Este movimento é visível nas tensões e oposições da construção poética de Baudelaire. O vetor crítico dessa poesia dirige-se ao caráter devorador do tempo moderno, mas também atinge os aspectos alienados do trabalho na sociedade capitalista e a racionalização do mundo da vida submetido ao controle impassível dos relógios. Ao dizer tal impulso devorador, os versos baudelairianos são uma frágil aposta de nos remeter aos domínios do eterno. Ao lamentar a perda, os poemas assumem o lugar de substitutos da perda, presumem triunfar sobre o descaso do tempo moderno, uma aposta que deixa a impressão de um fracasso apenas adiado, ou mais provavelmente, de uma dissimulação irônica.

Diversos textos benjaminianos, dedicados à poesia de Baudelaire, examinar essas questões. Entre eles, destacam-se “Paris, capital do século XIX” e “Parque central”. O primeiro inicia-se com a menção às galerias parisienses, estabelecimentos de comércio voltados para a venda de mercadorias de luxo, espécie de paraíso profano da mercadoria: “As galerias são centros comerciais de mercadorias de luxo. Em sua decoração, a arte põe-se a serviço do

comerciante.” (BENJAMIN, 1991a, p. 31) Benjamin procura explicar as condições econômicas para o desenvolvimento desses novos espaços. Destaca o desenvolvimento do comércio têxtil: “A primeira condição para o seu florescimento é a alta do comércio têxtil.” (BENJAMIN, 1991a, p. 30) Também cruciais são os ensaios de construções com ferro: “A segunda condição para o surgimento das galerias é dada pelos primórdios da construção com ferro.” (BENJAMIN, 1991a, p. 31) Isso traz implicações importantes para a arquitetura: o uso incipiente de material artificial: “Com o ferro aparece, pela primeira vez na história da arquitetura, um material artificial. A isto subjaz uma evolução cujo ritmo se acelera no decorrer do século.” (BENJAMIN, 1991a, p. 31) Em seguida, ele examina as exposições universais, eventos que concorrem muito favoravelmente para a ubiquidade das metamorfoses comuns ao fetichismo da mercadoria, cujo poder transfigurador seria assim catalisado. Nelas é notável a cisão entre valor de troca e o de uso:

As exposições universais transfiguram o valor de troca das mercadorias. Criam uma moldura em que o valor de uso da mercadoria passa para segundo plano. Inauguram uma fantasmagoria a que o homem se entrega para se distrair. A indústria de diversões facilita isso, elevando-o ao nível da mercadoria. O sujeito se entrega às suas manipulações, desfrutando a sua própria alienação e a dos outros. (BENJAMIN, 1991a, p. 35-6)

Nada parece escapar ao caráter fluido da realidade disseminada pelo fetichismo da mercadoria. Entretanto, longe de significar emancipação e abertura de espaços criativos, a dissolução da realidade implica mesmo o maior enredamento em relações alienadas. Mundo desumanizado e ilusão na suposta univocidade das exteriorizações do espírito aprofundam-se e espalham-se. Nas exposições, a indústria de diversões, com evidente coerência, torna o próprio homem em objeto mimado e embalado pelo efeito anestésico das imagens.

Benjamin, num lance de ousadia, que permite divisar o cerne das relações entre alegoria e mercadoria, articula o fetichismo e o inorgânico:

A moda prescreve o ritual segundo o qual o fetiche mercadoria pretende ser venerado. Grandville estende tal pretensão aos objetos de uso cotidiano e inclusive ao cosmos. Ao levá-los até os seus extremos descobre a sua natureza. Ela consiste na contraposição ao orgânico. Relaciona o corpo vivo ao mundo inorgânico. Percebe no ser vivo os direitos do cadáver. Seu nervo vital é o fetichismo, subjacente ao *sex-appeal do inorgânico*. O culto à mercadoria coloca-o a seu serviço. (BENJAMIN, 1991a, p. 36)

O fetichismo torna algo fantasmagórico o mundo circundante, ou melhor, ausente de mundo a realidade.

Posto que a descartabilidade lhe sirva de divisa, a mercadoria projeta a *antropomorfização dos objetos*, nos quais recairiam imagens cujo desejo pareceria como que despertado pela intenção sedutora da vontade. Mas também se operaria o inverso, a *objetivação dos homens*, ao reificá-los e às relações que estabelecem entre si. É com fina ironia que Benjamin refere-se ao “*sex-appeal* do inorgânico”. A fantasmagoria moderna teria sua tradução no suposto caráter sedutor da mercadoria. Tudo se passa como se ela nos *inclinasse* ao seu talante.

O contraste da atitude do colecionador e do *flâneur*, com a massa dos consumidores, permite um melhor entendimento dessas reflexões. A atividade do colecionador libera as coisas da ditadura da utilidade. Desfaz o feitiço da mercadoria, ao conceder às coisas valor afetivo. Corresponde a um ato de desafio da desumanização pelo impulso amoroso. Há nessa atividade aceno de esperança e redenção, recendendo a utopia:

O interior da residência é o refúgio da arte. O colecionador é o verdadeiro habitante desse interior. Assume o papel de transfigurador das coisas. Recai-lhe a tarefa de Sísifo de, pela sua posse, retirar das coisas o seu caráter de mercadorias. No lugar do valor de uso, empresta-lhe tão-somente um valor afetivo. O colecionador sonha não só estar num mundo longínquo ou pretérito, mas também num mundo melhor em que os

homens estejam tão despojados daquilo que necessitam quanto no cotidiano, estando as coisas, contudo, liberadas da obrigação de serem úteis. (BENJAMIN, 1991a, p. 38)

O ofício do colecionador trai perspectivas utópicas na medida em que subverte o domínio do fetichismo da mercadoria e encena outra ordem de relações dos homens com os objetos, propugnando por tornar-se indisponível às trocas comerciais. O gesto de descontextualização do colecionador imprimiu-lhe a violência amorosa suficiente para desdizer qualquer ressaibo aurático⁹².

É no andar do *flâneur* que Benjamin encontrará sugestões para pensar a retomada de interesse pela alegoria em Baudelaire (BENJAMIN, 1991a, p. 38-9). O olhar alegórico do poeta francês é o olhar do estranhamento, próximo do vivenciado pelo *flâneur* nas caminhadas livres pela cidade. É o reconhecimento de não pertença a qualquer grupo ou cidade. Há nele algo de errante, espécie de memória de uma humanidade livre, perdida por entre as ruínas da vida burguesa. O olhar do *flâneur*, ainda

92. O “banho estético” de algumas mercadorias não tem deixado tão incólume assim o colecionador. Ao que tudo indica, as suntuosas “caixas de colecionadores” (livros, dvd, cd etc.) parecem em vias de tomar essa atividade ao seu serviço. O ato de colecionar não é infenso à magia do mercado. Sem que sejamos necessariamente fatalistas, pode-se presumir ser o ofício de *descontextualização* imprimido pelo colecionador algo perfeitamente previsto pelo *contexto* da mercadoria.

livre das injunções da cidade e da classe burguesa, encontra-se no ritmo dos versos baudelairianos. A cidade revela caráter estranho ao *flâneur* porque o seu andar irmana-se dos gestos do colecionador: ambos descontextualizam objetos (coleccionador) e relações (*flâneur*), em movimento cujo caráter pretensamente familiar da mercadoria, dada a alienação que a envolve e protege, agora se desfigura, revelando os meandros dissimulados da síntese de espírito e matéria que pretexta oferecer. O *flâneur* pode mesmo divertir-se com a situação estranha em que vive: se os signos dos seus gestos parecem ridículos, tal se deve a que encena arditamente a marginalidade de tudo o que destoa dos reclamos vigentes de utilidade.

A estranheza nutrida pela descontextualização dos objetos do colecionador, e vivenciada pelo olhar melancólico do *flâneur* instruem os versos baudelairianos numa sensibilidade diante da perda de um mundo dotado de sentido, vivido por sujeitos de interioridade igualmente esvaziada. Baudelaire lamenta a perda de um outro modo de viver. Pode-se suspeitar que esse *outro* tenha mais de projeção de desejo que densidade histórica. Mas o autor de *As flores do mal* aspira a conduzir o processo adiante, e com a força da violência alegórica, ainda mais rebaixar esse mundo já tão afetado pela operação redutora da mercadoria. Ao fazê-lo, longe de imergir num *pathos* niilista, está fiando estranha sorte de expectativa de mudança para uma outra humanidade.

Coerente com esse projeto, Baudelaire intenta resistir à transfiguração da realidade pela bela

aparência. Tampouco se ilude com o movimento que pretexta desvelar os segredos do Ideal – salvo se põe à mostra os artifícios do caminho. Mesmo quando a idealidade insinua-se em seus versos, aparece esvaziada, sem componente que avalize os transe do espírito, evidenciando-se, antes, um manifesto apreço por aquilo que declina, que se estilhaça. Servirá a esse propósito o recurso ao *spleen*, em gesto próximo ao da fragmentação alegórica, e que resulta no despedaçamento do ideal. É provavelmente o primeiro caso de “transcendência vazia”⁹³, que a lírica de Mallarmé haveria de conduzir ao seu arremate: “Com o spleen ele deixa o ideal em pedaços (“Spleen et Idéal”).” (BENJAMIN, 1991a, p. 39)

Semelhante concepção postula a Queda sem promessa messiânica, mal sem contraparte redentora, elementos consentâneos com a transcendência vazia da lírica, que tenciona conceder forma coerente aos estertores do Inferno moderno. O soneto “Horror simpático”, de *As flores do mal* - número LXXXII, escrito em 15/10/1860 – concentra a força dessa imaginação alegórica, no dilaceramento que imprime ao mundo. Nele encena-se o diálogo do poeta com um libertino, a quem indaga sobre o que deita os seus pensamentos. Especialmente as duas últimas

93. O termo é de Hugo Friedrich. Usa-o preferencialmente quando se refere a Rimbaud e Mallarmé. Mas julga entrever já em Baudelaire alguns traços da “idealidade vazia”: nele “emerge uma característica de conteúdo da lírica posterior, que chamaremos de idealidade vazia.” (FRIEDRICH, 1978, p. 45)

estrofes⁹⁴ bem concentram a força da transgressão da bela aparência, cujo impacto intensifica-se com a temporalidade que se derrama em seus versos, nos quais a perda “sustenta” a estruturação:

Cieux déchirés comme des grèves,
En vous se mire mon orgueil;
Vos vastes nuages en deuil

Sont les corbillards de mes rêves,
Et vos lueurs sont le reflet

94. O poema completo é este:

— De ce ciel bizarre et livide,
Tourmenté comme ton destin,
Quels pensers dans ton âme vide
Descendent? répons, libertin.

— Insatiablement avide
De l’obscur et de incertain,
Je ne geindrai pas comme Ovide
Chassé du paradis latin.

Cieux déchirés comme des grèves,
En vous se mire mon orgueil;
Vos vastes nuages en deuil

Sont les corbillards de mes rêves,
Et vos lueurs sont le reflet
De l’Enfer où mon coeur se plaît.

De l'Enfer où mon coeur se plaît.
(BAUDELAIRE, 1985, p. 304)⁹⁵

No plano geral, descemos do céu e vamos ao inferno e deste, ao coração do libertino. O céu servirá também internamente para os demais contrastes: nele o libertino espelha o próprio orgulho; a perda dos seus sonhos é desfiada no movimento em que das nuvens figura uma lutuosa caravana; e a luminosidade frouxa do céu revela o inferno em que o libertino acha contentamento. O termo *grève* no primeiro verso da terceira estrofe alude a eventos históricos importantes na cidade de Paris. Refere-se à *place de Grève*, em Paris – em 1803 passa a chamar-se *place de l'Hôtel-de-Ville*. Circunstâncias históricas diversas associadas a esse local sugerem entrever-se dois sentidos implícitos no poema. Foi um lugar de execuções jurídicas a partir de 1310 – ano da condenação de Margueritte Perrete à fogueira, acusada de heresia –, e também onde pela primeira vez se fez uso da guilhotina como instrumento penal (792). Além disso, nessa praça trabalhadores desempregados reuniam-se em busca de emprego. Posteriormente testemunhará o movimento de

95. Ivan Junqueira assim traduz os versos: “Céus destroçados e tristonhos, / De vós o meu orgulho é fruto; / Vossas grossas nuvens de luto / São os esquifes de meus sonhos, / E vosso espectro a imagem traz / Do Inferno que à minha alma apraz.” (BAUDELAIRE, 1985, p. 305). Em alguns momentos nos afastaremos desta tradução, com o intuito de melhor explicitar o jogo de desmontagem em que o poema se inscreve.

operários que faziam da cessação do seu trabalho – ação que passará a chamar-se de “greve” – instrumento de luta em busca de serem atendidas as suas reivindicações (LITRÉE, 1874). É a partir desse campo semântico que se constrói a inusitada alegoria do céu no poema, recordativo de uma ambiente de luto, mas também de lutas. Por intermédio dessa teia figurativa alastra-se o plano sucessivo e a transitoriedade, revelando visão de mundo que faz dos cortes fragmentários sua estratégia crítica. Os elementos da natureza, candidatos a símbolos abarcadores, decaem de uma posição privilegiada, e sucumbem ao plano alegórico que os conduz ao homem, em um registro especular em que o *Spleen* e o *Ideal* fundam um oxímoro do conflito, e não da reconciliação. A rasgadura do céu o faz assim rebaixar-se e permite surpreender um homem há muito espoliado. Cenário inexorável de perda, em que os versos deitam a lamentá-la, mas ao fazê-lo de algum modo figuram como substitutos. Trata-se de evento paradoxal e incômodo, esse que conduz a encenar a perda com um texto que tanto a diz quanto a suplanta.

Algo dessa contradição interna faz da alegoria moderna, no processo de perda que a estrutura, lócus privilegiado de reflexão acerca da prática da escrita literária. Encena estranha espécie de êxito que se exhibe quando assume o fracasso da linguagem poética em lidar com a perda que a move. O projeto que esboça recorrentemente permite-lhe assim contrapor-se ao êxito dissimulado do triunfalismo da bela aparência. Não estranha que o eu lírico entabule conversa com o mestre da dissonância e da desfiguração

moral: o libertino. Em tudo isso a ambiguidade suscita especial interesse. É uma espécie de dialética paralisada, a qual, em um texto, revela movimento assente em negatividade: não é a superação o que se paralisa, mas o conflito: “Ambigüidade é a imagem visível e aparente da dialética, a lei da dialética em estado de paralisação.” (BENJAMIN, 1991a, p. 39) Nela podemos ler em câmara lenta o processo de desfiguração a que a alegoria submete o texto literário, fragmentando-o e tornando a perda não o refugo, mas o princípio máximo da composição da escrita.

Outro trabalho benjaminiano igualmente importante no exame da alegoria moderna é “Parque central”, ensaio fragmentário, no qual se encontram algumas das mais instigantes intuições acerca do uso baudelairiano da alegoria. O texto consegue ir aonde o poeta francês não pôde ir, ao desfigurar-se a si mesmo e o *si mesmo*, impondo-lhe impulso de montagem caro às vanguardas do que o crítico alemão foi confesso admirador. A alegoria procede a uma degradação do mundo sensível em nome de um princípio destrutivo. Benjamin refere-se à “força destrutiva da intenção alegórica” (BENJAMIN, 1991b, p. 127)⁹⁶. Semelhante intenção detém-se em fragmentos, impulsionada por um duplo movimento: o olhar descontextualiza objetos para melhor observá-los, ou mesmo experimentar novos olhares; também seriam

96. Conferir também página 152, em que o autor menciona “a tendência destrutiva da alegoria”. Conferir igualmente o ensaio “Sobre o caráter destrutivo” (BENJAMIN, 1986).

os fragmentos o resultante do impulso destrutivo da intenção alegórica, movendo uma denúncia da falsa totalidade, espúria superação de toda perda. Ao fazê-lo, o que a intenção alegórica oferece é um abismo de perdas ainda maiores. Espécie de figura de ostentação de um triunfo na ruína e na dissolução. Não se trata, porém, de movimento meramente aniquilador. Os fragmentos então resultantes do penetrante olhar alegórico são de algum modo conservados, conquanto em nível radicalmente descontextualizado:

O que é atingido pela intenção alegórica passa a ser segregado do contexto da vida: é, ao mesmo tempo, destroçado e conservado. A alegoria se fixa nos fragmentos. Oferece a imagem da inquietação subitamente congelada. Ao impulso destrutivo de Baudelaire jamais interessa a eliminação daquilo que ele faz ruir. (BENJAMIN, 1991b, p. 131)

Benjamin sugere a articulação entre a descontextualização dos objetos em Baudelaire (que atinge *en bloc* a cena das exposições de mercadorias) e a violência alegórica contra o orgânico. Totalidade e segunda natureza confrontam-se a uma só: “Arrancar as coisas de seu contexto habitual – o que é normal quanto às coisas no estágio de sua exposição – é um procedimento bem característico de Baudelaire. Relaciona-se com o aniquilamento.” (BENJAMIN, 1991b, p. 134).

A alegoria no poeta francês conforma um instrumento com vistas à dessacralização e perda da aura: “A dessacralização e a perda da aura são fenômenos idênticos. Baudelaire coloca a seu serviço o artifício da alegoria.” (BENJAMIN, 1991b, p. 135) Semelhante alegoria, a exemplo da barroca, esforça-se por desfazer falsas harmonias. Sua novidade, ou o que nele surpreende, é o vigor que impulsiona o procedimento, forçando passagem no mundo das mercadorias (BENJAMIN, 1991b, p. 135). Nele também o cadáver, emblema que ocupa lugar importante na alegoria barroca, revela interesse. A diferença é que agora se ousa vê-lo de dentro: “A alegoria barroca só vê o cadáver desde o lado de fora. Baudelaire também o vê desde dentro.” (BENJAMIN, 1991b, p. 146). Lukács notou o quanto a segunda natureza revelava uma interioridade esvaziada, morta. Fala mesmo em “ossuário de interioridades putrefatas” (LUKÁCS, 2000, p. 64). Os versos baudelairianos fiam alegorias da perda, que a uma vez revelam e derruem a segunda natureza da mercadoria que domina o espaço e o tempo modernos. Mas eles igualmente se atrevem a mostrar as cicatrizes do processo na interioridade humana, com a desconsolada exibição do vazio que a atravessa.

A par com esses problemas surge a premência do souvenir na modernidade, que Benjamin contrapõe à relíquia. Ele é tomado como emblema de uma interioridade esvaziada e de uma experiência morta, e estaria assim para a vivência como a relíquia para a experiência:

O souvenir [*souvenir*] é a relíquia secularizada. O souvenir é o suplemento da “vivência”. Nele se corporifica a crescente auto-alienação do homem, que inventariza o seu passado como um passivo morto. No século XIX, a alegoria andou esvaziando o mundo exterior para se sediar no mundo interior. A relíquia provém do cadáver; o souvenir, da experiência já morta que, eufemisticamente, se chama de vivência. (BENJAMIN, 1991b, p. 143-4)

A relíquia teria gênese diversa da mercadoria. Era parte de uma totalidade orgânica, o símbolo de uma ausência, seu substituto *direto*, eficaz ou não. Diversamente, o caso do souvenir associa-se à mercadoria. É um fragmento e *substituto indireto*, porque em vez de aduzir o que se perdeu, *multiplica ao infinito a perda*, sem temer que disso nem mesmo a escrita escape. Não é assim o símbolo de uma perda, mas o emblema de partes diversas do que se perdeu, cada uma *correspondendo* a outras muitas recordações. O emblema de um conhecimento impossível, de uma totalidade indisponível. Em um caso, a contenção da relíquia, em outro, a dispersão do souvenir.

Como Benjamin já demonstrara em *A origem do drama barroco*, a figura-chave da alegoria barroca era o cadáver. Tal lugar será ocupado, na alegoria moderna, pelo *souvenir*:

A figura-chave da alegoria antiga é o cadáver. A figura-chave da alegoria mais recente é o souvenir. O souvenir se insere no esquema da metamorfose da mercadoria em um objeto de colecionador. De acordo com a sua temática, as *correspondances* são as múltiplas infinitas ressonâncias de cada souvenir nos demais, de cada recordação nas outras. “Tenho mais recordações do que se tivesse mil anos.” (BENJAMIN, 1991b, p. 151)

O souvenir conhece a passagem de mercadoria a objeto de colecionador, incentivando o processo relacional dos objetos uns com os outros ditados pelo ritmo da recordação. Benjamin serve-se mesmo do caro termo baudelairiano *correspondance*. As diversas correspondências funcionam por força da associação a que impele o souvenir. Seria equivocada a pressuposição de que essas correspondências reconduzem-nos a uma nova totalidade, a uma síntese superior. O plano é mais alegórico que simbólico. Essa alusão de tudo a tudo não tem repouso. Em Baudelaire, perdemos a Origem. Eis o que significa a transcendência vazia da sua lírica. O gesto tem a violência da confrontação de gestos ideológicos divesos, haja vista este nutrirem-se justamente do repouso do sentido. Compreende-se, como veremos na seção seguinte, as apreensões de Lukács: em semelhante procedimento não disporíamos de nenhum auxílio para quadrar a experiência artística com as exigências revolucionárias do comunismo

europeu. Hoje é difícil acolher sem ressalvas o lamento lukacsiano.

O caráter destrutivo da alegoria tem de confrontar-se igualmente com outro tipo de enfeitiçamento discursivo. Em um ensaio de mocidade, Benjamin apresentava uma preocupação que se tornaria recorrente em sua obra: expressava reservas com respeito ao aparato acrítico e dominador do mito (BENJAMIN, 2011b), intimamente associado ao poder e ao direito. Em Baudelaire, confronta-se este mecanismo por velar todo um quadro de enfeitiçamento das mercadorias pela projeção de desejos particulares (BUCK-MORSS, 2002). A isso se opõe a alegoria: a transitoriedade, temporalidade da renúncia das certezas, que a movimenta, subverte o plano da estática mítica: “É preciso mostrar na alegoria o antídoto contra o mito. O mito era o cômodo caminho que Baudelaire proibiu a si mesmo.” (BENJAMIN, 1991b, p. 140). Foi mesmo a alegoria o que impediu que o poeta francês caísse nas teias do mito que tanto o assediavam: “É preciso desenvolver claramente a antítese entre alegoria e mito. Foi graças ao gênio da alegoria que Baudelaire não caiu no precipício do mito que acompanhava constantemente seu caminho.” (BENJAMIN, 2006, p. 313 – J22,5)

Tais esforços, no entanto, não impediram que muitos estudiosos acentuassem o caráter problemático da reintrodução da alegoria na modernidade, um recurso, em princípio, “extemporâneo”. Em grande medida a explicação do fenômeno liga-se ao seu caráter destrutivo, que trai um substrato político pela

crise a que impõe o esplendor da mercadoria. Willi Bolle sustenta residir neste gesto crítico e alternativo a necessidade de fazer face à tendência notavelmente desvalorizadora a que nos submete a reificação do mundo da vida:

A razão genérica para a reintrodução da alegoria, conforme já foi explicado, está na possibilidade de fazer contrapeso ao mecanismo moderno da desvalorização, acionado pela moda, a publicidade e o fetichismo da mercadoria, com o emblema mais antigo da desvalorização, que é o “esqueleto” ou o “cadáver”. (BOLLE, 2000, p. 128)

A alegoria moderna desvaloriza o mundo sensível com o emblema da fugacidade que, entre os escritores barrocos, era a caveira. Nesse sentido é afim ao rebaixamento às exigências de novidade recorrentes na moda e publicidade, e que findam por nadificar homens e objetos. Tal afinidade, no entanto, revela a sua contraparte dialética ao expor em face da mercadoria o espelho da dissolução futura do próprio sistema capitalista — por ser o espelho da fugacidade da engrenagem mesma que possibilita a dominância da mercadoria.

A alegoria barroca era infensa ao brilho da harmonia cujo fulgor adiante seduziria os românticos. O amálgama de sensibilidade teológica para o problema do mal e do sofrimento, e a desolação

social que a época conheceu concitavam a urdir fios em meio aos quais a fragmentação e a perda eram cruciais. Analogamente, também a harmonia é um pressuposto inadequado para a composição poética de acordo com Baudelaire. Nada mais equivocado do que afirmá-la em uma época de esvaziamento dos homens e dos objetos, sujeitos ao inferno do eterno retorno do mesmo, sob a mal disfarçada face do sempre-igual. A harmonia nesse quadro seria apenas a contraparte alegórica de sua própria impossibilidade, recalcada no falso brilho dos símbolos auráticos da nossa época.

4. ALEGORIA E VANGUARDA: O MUNDO SOB A INSCRIÇÃO DA PERDA

Lukács dedicou à alegoria e às vanguardas análise pormenorizada, estudo oportuno para esclarecer as diferenças com respeito ao plano estético que ele mesmo defendia: o realismo crítico. Intentou, dessa maneira, demonstrar a insuficiência das expressões artísticas vanguardistas, atacando seu próprio esteio de composição, a alegoria, conquanto não disfarçasse a admiração, em muitos trechos, por Walter Benjamin (LUKÁCS, 1969).

A vanguarda literária teria promovido certo esvaziamento da concretude do mundo histórico, resultando em um desfile de formas vazias e personagens com traços perfeitamente intercambiáveis, dado o descuido com uma caracterização mais precisa. Com isso se constrói uma subjetividade abstrata e anódina para impor qualquer mudança efetiva no *status quo*

reinante sobre o qual aparentemente desfiava tanta lamentação: “*La retórica negación de la realidad se basa objetivamente en la incapacidad para dominar los problemas reales decisivos.*” (LUKÁCS, 1965, p. 471). O zelo pelo primado ontológico da solidão humana e do caráter em última instância incógnito de seus atos pertence à mesma ilusão que pretende abstrair os móveis concretos, do ponto de vista histórico-social, da ação humana:

Como se vê, não se trata nem de uma questão que diga respeito a uma ciência particular, nem de um problema de técnica literária, mas de todo um complexo que se enraíza numa concepção do mundo. O essencial, neste caso, é a idéia que se faz do homem, considerado *a priori* como um ser isolado. (LUKÁCS, 1969, p. 53)

O assomo de importância dado ao aspecto patológico das personagens e a deformação que estrutura os textos são traços recorrentes na literatura de vanguarda. Servem ao intento de contrapor às deficiências da realidade efetiva a degradação psíquica e moral, espécie de espelho das relações sociais imersas na frieza e heteronomia. Trata-se, segundo Lukács, de um esforço vão e falso, um “rousseauísmo pervertido”. Após escrever brevemente sobre *Pasiphaé*, de Henry de Montherlant, em que a heroína alimenta uma paixão “curiosa” por um touro, emblema do retorno às origens supostamente mais prístinas da existência

humana, anterior à corrupção social, Lukács assevera que

reencontramos, porém, em Montherlant, tão claramente quanto em Musil, o mesmo caráter atribuído ao patológico — protesto inconsciente, ou melhor, recalcado pela sociedade —, o mesmo rousseauísmo pervertido, a mesma recusa do social. É esta uma característica geral de toda a literatura de vanguarda. (LUKÁCS, 1969, p. 55)

A literatura de vanguarda faz da perda uma estratégia textual privilegiada. No entanto, especialmente no caso da alegoria, seria equívocado ver nisso adesão a um estado nostálgico incoercível, uma saudade edênica paralisante. Aqui, como em outros lugares, o filósofo húngaro não parece ter entendido corretamente o processo, pois é justamente por jazer vedado o reencontro desse algo perdido que a escrita assume toda a sua urgência crítica. O fato de o retorno nos ser obstado faz da visada nos liames sócio-históricos do homem o máximo interesse da escrita, mormente em seu teor fragmentário. Apenas resulta inaceitável ser o realismo crítico (de Thomas Mann, por exemplo, para mencionarmos um autor apreciado por Lukács) nossa única ou mesmo melhor alternativa. O índice do pertencimento social não se revela somente nos vincos explícitos, mas também na ausência, no sujeito isolado que denuncia as deficiências e mesmo as taras do tecido social. Os traços

podem mesmo parecer excessivamente abstratos, mas é que em uma sociedade massificada vemos margear a todo instante a desfiguração da concretude do sujeito, erguido a um patamar de notável abstração, a uma vez espúria e banalizadora.

Lukács julga ser o conceito benjaminiano de alegoria uma categoria estética crucial à literatura de vanguarda, e acerta: “*representa una teoría de la alegoría muy enérgicamente pensada hasta el final, viendo en la alegoría el estilo específico realmente adecuado a la sensibilidad, el pensamiento y la vivencia modernos*” (LUKÁCS, 1965, p. 457-8). A descrição que dela oferece, bem como o diálogo que mantém com a reflexão estética benjaminiana, são esclarecedores, o mesmo não podendo ser dito acerca das reservas que enuncia, já dirigidas à literatura de vanguarda. Há um duplo traço importante que o autor de *A teoria do romance* sublinha na alegoria: uma transcendência que se define antes por via negativa, na atitude de recusa à imanência; o assesto na ausência de significado interno ao mundo. O caráter negativo dessa transcendência careceria, segundo Lukács, de eficácia crítica. É nesse sentido que ele julga de modo inclemente a “transcendência vazia” da lírica moderna (LUKÁCS, 1965)⁹⁷. Esse processo é denominado “nihilismo estético”: “*nihilismo estético, el cual se ha convertido en fundamento del nuevo*

97. Lukács (1965) menciona o trabalho de Hugo Friedrich, *A estrutura da lírica moderna*, do qual retira alguns comentários, mormente os dedicados à poesia de Arthur Rimbaud.

tipo de conformación alegórica.” (LUKÁCS, 1965, 418) São traços característicos de uma concepção de mundo angustiada, desesperançada e que nos desiludiria de qualquer esforço de transformação do mundo estreito da vida burguesa:

a transcendência a que ela [a alegoria] se refere implica, mais ou menos conscientemente, na recusa de toda imanência possível, de todo esforço para dar um sentido ao mundo terreno, para atribuir uma significação interna ao próprio mundo, tanto na vida do homem como na sua realidade efetiva. (LUKÁCS, 1969, p. 67)

Cabem aqui pelo menos três objeções:

A crítica lukacsiana deixa de observar a tensão dialética que movimenta a escrita de vanguarda: se por um lado seu zelo alegórico a conduz a um rebaixamento da imanência, ela o faz precisamente com a exaltação imanente da concretude da escrita. A colocação em primeiro plano da materialidade da escrita assenta no gesto imanente os acenos de uma transcendência que se define negativamente não por ausência de esperança, mas por tomá-la a sério.

A ausência de significado interno ao mundo antes revela a premência de responsabilidade que o torpor conformista. Que essa responsabilidade não se traduza em apreensão da Verdade da História é um lembrete contra as reduções totalitárias. A perda pode nos segredar regras práticas de prudência histórica, nas

malhas da escrita fragmentária. Os textos rasgados celebram alegoricamente a lembrança de violências passadas, e também gestos esperançosos de outros tantos caminhos abertos à espera do diálogo genuíno.

A crítica lukacsiana à desmontagem alegórica de significados internos ao mundo, supostamente observáveis na literatura de vanguarda, parece conceder relevo a um niilismo que grassaria suas obras. Não obstante, esquece-se de que semelhante niilismo, como o esclareceu Friedrich Nietzsche, fonte importante para as vanguardas, é bifronte: conhece certamente um momento de desesperação, que o autor de *Zarathustra* chamou de niilismo passivo. Mas possui também sua face transgressora, inconformada, ávida de mudanças, o niilismo ativo. Se é justo ver na literatura de vanguarda a presença de um espírito niilista, isso se legitimaria com a condição de conceder-lhe os matizes necessários: desesperação angustiada que insinua um sentimento prestes a assumir o compromisso com a mudança.

Benjamin não se dispõe a repetir o *gesto idealizante* do materialista Lukács, que pretendia ocupar-se com a exemplaridade de traços positivos por meio dos quais se afrontaria o sofrimento no palco da história. Diferentemente, excogitava a maior eficácia da exibição do tormento mesmo que se imiscui no movimento do que chamamos de realidade⁹⁸. É assim

98. Apreciação positiva da construção alegórica na arte de vanguarda foi oferecida, entre outros, por Peter Bürger

que da exibição alegórica das ruínas da modernidade uma *outra* leitura, emancipadora, se divisaria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. Caracterização de Walter Benjamin. In.: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Edição bilíngüe.
- BENJAMIN, Walter. Para uma crítica da violência. Trad. Ernani Chaves. In.: *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011b.
- _____. Paris, capital do século XIX. In.: *Sociologia*. Trad. Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991a. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).
- _____. Parque central. In.: *Sociologia*. Trad. Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991b. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).
- _____. *Passagens*. Org., edição brasileira: Willi Bolle, com colabora de Olgária Matos. Trad. do alemão: Irene Aron; trad. do francês: Cleonice Paes B. Mourão.

(1993) e Reiner Rochlitz (2003). Este polemiza com o primeiro quando apresenta ressalvas quanto a se tomar a alegoria como “modelo” da arte de vanguarda, pois argumenta que o próprio Benjamin resistia a modelos para a arte moderna (2003, p. 299).

Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

- _____. Sobre o caráter destrutivo. In.: *Documentos de cultura, documentos de barbárie*: escritos escolhidos. Seleção e apresentação: Willi Bolle. Trad. Celeste H. M. Ribeiro de Sousa *et al.* São Paulo: Cultrix/Editora da USP, 1986.
- BERMANN, Marshall. *Aventuras no marxismo*. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BOLLE, Willi. *A fisiognomia da metrópole*: representação da história em Walter Benjamin. 2ª. ed. São Paulo: Edusp, 2000.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar*: Walter Benjamin e o projeto das Passagens. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Veja, 1993.
- FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. do texto por Marise M. Curioni; trad. das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- IANNI, Octavio. *Dialética e capitalismo*: ensaio sobre o pensamento de Marx. 3ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1988.
- JUDET DE LA COMBE, Pierre. *Les tragédies grecques sont-elles tragiques?* Paris: Bayard Éditions, 2010.
- KOLAKOWSKI, Leszek. *Las principales corrientes del marxismo*: I. los fundadores. Trad. Jorge Vigil. Madrid: Alianza Editorial, 1978.

- LITRÉE, Émile. Grève. In.: *Dictionnaire de la langue française*. Paris: Librairie Hachette, 1874. Tome II (D-H).
- LÖWY, Michel. *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin*. Trad. Myrian Veras Baptista e Magdalena Pizante Baptista. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990.
- LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classes: estudos sobre a dialética marxista*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Estética: I. la peculiaridad de lo estético*. 4. cuestiones preliminares de lo estético. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1965. V. 4.
- _____. *Realismo crítico hoje*. Trad. Ermínio Rodrigues. Brasília: Coordenada-Editora de Brasília, 1969.
- _____. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).
- MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Trad. Regis Barbosa e Flávio Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Vol. 1.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Trad. José Carlos Bruni e Marco Aurélio Nogueira. 11ª. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.
- MERQUIOR, José Guilherme. *O marxismo ocidental*. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- ROCHLITZ, Reiner. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Trad. Maria Elena Ortiz Assumpção. Bauru: EDUSC, 2003.

- ROSDOLSKY, Roman. *Gênese e estrutura de O capital de Karl Marx*. Trad. César Benjamin. Rio de Janeiro: EDUERJ/Contraponto, 2001.
- SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da arte*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001. (Clássicos).

IX. MARGENS DA HISTÓRIA E DA FICÇÃO: FRAGMENTAÇÃO E IDEOLOGIA EM WALTER BENJAMIN E GUIMARÃES ROSA

1.

A busca por subverter o discurso ideológico como tática de dissimulação política recebeu contribuições variadas ao longo do século XX. Um modo especialmente fecundo de fazê-lo, por sua força política e crítica, divisa-se no enfrentamento e desmontagem dos móveis ideológicos da linguagem mediante a fragmentação da escrita, que se insurge contra os gestos legitimadores de certo modo de contar a história por força de uma narrativa marcada pela continuidade. Os textos *Teses sobre a filosofia da história*, de Walter Benjamin (redigido em 1940), e o *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa (publicado em 1956), são férteis em sugestões nesse sentido. No primeiro caso, por revelar o teor ideológico do historicismo, assentado em uma noção de tempo tanto linear, quanto triunfalista, com a qual se tenta justificar o discurso dos vencedores e a inexorabilidade do movimento histórico; no segundo caso, por sustentar uma releitura, por via ficcional, da história brasileira a partir do que há de fraturado e sofrido em seu itinerário.

Os dois escritores guardam em comum, especialmente, a coerência entre a matéria do seu compromisso crítico, e a estruturação fragmentária com a qual teceram cuidadosamente os textos. No romance de Rosa, tal se evidencia pela construção do enredo e os aforismos que pontuam diferentes momentos da narrativa; nas teses benjaminianas, pela montagem das seções e das frases, infensas a uma harmonia e articulação estreitas que findariam por ocultar as contradições da própria realidade histórica. Por meio deste procedimento, estas experiências buscam contribuir à crítica da ideologia e ao delineamento de espaços por onde ainda se insinuariam possibilidades utópicas. Não se excluem os aspectos trágicos do exercício, que manifestam a peculiaridade da recepção da cultura clássica nos dois autores.

2.

Convém à elaboração da análise crítica do discurso ideológico o enfrentamento de determinado uso de linguagem que se articula mediante a continuidade temporal e de escrita. Neste caso, evidencia-se a função crítica do fragmento como ruptura de elos causais a servirem à justificação do arranjo das forças dominantes em um dado momento histórico. É a esse respeito exemplar, por seu compromisso crítico, as *Teses sobre filosofia da história*. Busca problematizar os pressupostos que subjazem ao modo como amiúde se escreve a história. O objetivo é o de vincar os espaços de sua escrita na perspectiva dos vencidos, com o fito

de desdobrar as muitas possibilidades vivenciadas no passado, mas das quais se guardou silêncio em nome do poder vigente.

Na organização das suas teses, o autor cuida em tornar coerentes entre si o conteúdo da sua denúncia e a disposição da escrita. Não lhe basta desmontar os elementos ideológicos que sustentam a ideologia do progresso, importa também forjar no texto a encenação desse gesto crítico. O trabalho consta de dezoito teses e dois apêndices. Entre si, não guardam articulação explícita, como se correspondessem em sua ruptura ao tema da descontinuidade temporal potencialmente revolucionária a que volta o filósofo em vários momentos do texto. Em algumas teses, revelando seu fascínio pelas técnicas vanguardistas, em especial com seus exercícios de montagem, as frases mesmas guardam certa independência, devido ao uso frugal de conjunções e outras partículas de coesão. O resultado impõe-se à não apenas pela integridade do seu esforço crítico, mas também por sua consumação artística.

É um dos seus intentos principais o de livrar a narrativa histórica de sistematizações homogeneizantes: “A história é resultado de uma construção, cujo lugar não é formado pelo tempo homogêneo e vazio, mas por aquele saturado pelo tempo-de-agora (Jetztzeit).” (BENJAMIN, 2005, p. 119). O “tempo-de-agora” a que se refere liga-se a três propósitos. Primeiramente, desmonta-se a noção de tempo em se estriba a ideia de progresso, marcado por traços lineares e homogêneos (BENJAMIN, 2005, p. 116) Deparamos, em vez

disso, com um *tempo-problema*, complexo e indefinível em última instância, labirinto de mundos e ruínas. Em segundo lugar, concede relevo ao presente não mais submetido à teleologia do progresso, de modo que se possa desmontá-lo e lê-lo como fragmento, e não a parte de um todo que lhe conferisse sentido. Se nos furtamos a semelhante perspectivação, escapamos a marcha de movimentos autoritários que instam em cristalizar a história, ou organizá-la para fins dos “inimigos”, como diria Benjamin, assim estiolando-se os espaços de intervenção humana. Jeanne Marie Gagnebin evidencia a modorra que serve ao conformismo interiorizado, consequência de uma noção de história pretensamente orientada para o progresso; “O instante imobiliza esse desenvolvimento temporal infinito que se esvazia e se esgota e que chamamos — rapidamente demais — de história.” (GAGNEBIN, 1999, p. 97) A resposta de Benjamin à causalidade empobrecida é justo o tempo-de-agora, com as potencialidades abertas de se lutar por uma experiência histórica marcada pelo ineditismo, inscrita no horizonte da redenção.

3.

Nas teses benjaminianas sobressai, por seu lirismo e riqueza visual, a de número IX, na qual interpreta um quadro de Paul Klee, *Angelus novus*, imagem, a seu ver, do anjo da história. Figuras familiares na cultura judaico-cristã, anjos seriam entidades espirituais amiúde associadas ao serviço aos homens, mediadores

entre estes e o divino: admoestação, incentivo, previsões, proteção, são algumas das ações nas quais se notabilizariam. No semblante do anjo do quadro Benjamin entrevê – ou projeta – um gesto atônito, de quem presenciou uma cena cujo terror o surpreende, e o impele a lançar voo. A descrição é acentuadamente visual. O filósofo vê um quadro: “Existe um quadro de Klee intitulado “Angelus Novus”.“ (BENJAMIN, 2005, p. 87) Em seguida, focaliza uma parte, o anjo, e ainda mais especificamente, o modo intenso, algo comovido, do olhar: “Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar.“ (BENJAMIN, 2005, p. 87) A frase subsequente ainda mais insiste neste traço atônito, que se evidencia um pouco mais: “Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas.“ (BENJAMIN, 2005, p. 87)

Certo perspectivismo da história poderia destarte nos revelar meandros de outro modo inacessíveis. Os próprios fragmentos das “Teses” são modos de olhar e de ser olhado. A montagem textual sobressai em detrimento da linearidade causal, ou antes, revela a perspectivação da própria causalidade. Benjamin move-se aqui com aparente destemor, assumindo diferenças de abordagem com respeito a alguns aspectos do materialismo histórico, mormente no caso da inter-relação causal entre infra e superestrutura. A metáfora do olhar como metáfora da história desponta como uma das grandes intuições desse texto, que segue até o seu arremate.

Ao dirigir o olhar para o passado, o anjo da história não se convence do elo entre os eventos havidos. Antes, sente-se impelido a quebrar as correntes, e fragmentar os fatos, assim procedendo a um inventário dos escombros que certa unidade textual intentava esconder. Chega mesmo a esboçar a intenção de despertar os mortos, de possivelmente confiar-lhes algum segredo, alguma palavra. Mas algo mais forte o impede de fazê-lo: a tempestade do progresso, que define o futuro como campo da sua atividade. É um dos raros momentos em que o texto apresenta uma conjunção — por sinal, adversativa: “Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las.” (BENJAMIN, 2005, p. 87). O lamento perante o passado não pode demorar-se por força da urgência do progresso, em sua suposta marcha inapelável rumo ao futuro.

A frase que encerra a tese IX dimensiona, em sua construção, o movimento trágico entrevisto pelo anjo da história: iniciando com as luzes do progresso, o desfecho é a tempestade da barbárie: “O que nós chamamos de progresso é essa tempestade.” (BENJAMIN, 2005, p. 87). Em vez de dizer que a “essa tempestade é o progresso”, escreve que “o progresso é essa tempestade.” Esta inversão cumpre função importante no jogo do texto, ao despir de toda finalidade o progresso, quando for a barbárie o seu

suporte.⁹⁹ O compromisso com a ideia de progresso implica o pressuposto de que estágios sucessivos no tempo realçam o aperfeiçoamento da história. O que ficou serve ao incremento do futuro, justificando sua existência. Nesse caso, pode-se lamentar o sofrimento passado, mas ele é reputado como necessário. No caso de pretendermos confrontar tais artimanhas ideológicas, não basta nos concentrarmos na exposição do tema. É necessária igualmente nos ocuparmos com o dilaceramento do texto passado, assim forçando as ruínas a prestarem testemunho a partir das margens da história. O fragmento configura deste modo a dramatização da ruína, da catástrofe e do sofrimento, um tipo de pensar constituinte que encontra na linguagem poética foros de apresentação problemática do mundo, desrealizando-o criticamente, desconstruindo aquilo que se tomou como natureza. Nisso reside a dessacralização do mistério do olhar do anjo da história.

As ruínas da história são rememoradas nas ruínas do texto mesmo. Insinuam-se os traços de um diálogo perdido, por força de violência ancestral, e que vigem nas frases algo independentes, como se a solidão

99. Essa meditação acerca do sofrimento sufocado na história comparece de modo pungente numa carta de 1935. Nela Benjamin alude aos horrores de que faz uso a civilização para soerguer-se; depois de lograr êxito, ela apaga os vestígios da destruição que perpetrou. Conferir: ARENDT, Hannah. *Walter Benjamin: 1892-1940*. in *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 165.

moderna fosse levada para o seu interior. Subvertem-se a frase e a unidade do texto, assim resistindo aos significados estáveis que vigiam a escrita. Nota-se ainda a desconfiança com respeito a uma noção de tempo linear pressuposta numa configuração articulada e unitária de texto. Tal procedimento resulta em certo escândalo hermenêutico, haja vista desconfiar do contexto como instância de verdade – ele também é uma construção, não um dado. O contexto histórico é não raro um texto que insiste em recobrar independência. É necessário não nos impormos a obrigação servil de tomá-lo como instância a que acederíamos sem quaisquer mediações, de outro modo a escrita chegaria mesmo a legitimar a opressão, quando a unidade textual articula-se com a linearidade temporal, e ambas irmanam-se do discurso teleológico que sela a naturalização do movimento histórico. São modos que findam por justificar sub-repticiamente o conformismo da tradição. A montagem das teses benjaminianas condensa assim a força da denúncia, insistindo na importância ética, política e epistemológica de uma história dos vencidos, que possa fazer-nos atentar para o sofrimento surgido no palco da história. Outro escritor atento às margens e ruínas dos discursos triunfalistas, Guimarães Rosa, contribuirá com sua linguagem peculiar à presente discussão.

4.

Em meio aos seus múltiplos planos textuais, o romance *Grande sertão: veredas* desenvolve uma leitura crítica da história brasileira mediante recursos linguísticos que jogam recorrentemente com a ambigüidade. Pode-se sublinhar ao menos dois elementos desse exercício. O primeiro liga-se ao seu projeto narrativo, que se compromete com uma noção de ficção como busca da verdade por outras vias – não são, nesse sentido, antitéticas, mas suplementares. Mas este movimento ficcional articula-se com o propósito de desvelar uma *ficcionalidade viciada* que se recusa a evidenciar os planos de violência e exclusão que se perpetuam na história brasileira. O segundo traço de ambigüidade toca a sua escrita, marcada pela fragmentação. Nos aforismos que se disseminam na narrativa lê-se, por um lado, o silêncio e perplexidade perante a carência material e o abandono da justiça em determinadas áreas do sertão brasileiro. Ao mesmo tempo, tais fragmentos, em gesto próximo à noção benjaminiana de história, é o que permite entrever algum aceno de esperança.

A ficção permite-nos configurar a imaginação de cenários alternativos ao plano presente do que se costuma chamar de realidade. Enseja cortes espaciais e temporais variados, tanto ao impor o distanciamento com respeito aos objetos que nos cercam, quanto ao desdobrar camadas temporais inauditas. Em ambos os casos, cria fissuras do discurso monolítico da verdade, ofertando a possibilidade de se divisar

modos diferentes de ser. No limite, repõe em cenário crítico a ficcionalidade mesma do que chamamos de realidade. Por esse motivo, a ficção não se define por sua oposição à verdade, pois ambas compartilham um adversário comum: a mentira em todas as suas faces e fisionomias, entre as quais despontam a farsa e a manipulação.

Semelhante movimento é discernível no romance de Rosa. Mergulha nas distâncias do sertão e da história, mediante o recurso à imaginação e aos cortes espaço-temporais. Por seu intermédio, podemos ler sob tonalidade mais profunda o destino de parte da história brasileira. Apresenta-se um exercício ficcional em busca de verdades esquecidas seja pela indiferença dos homens, seja pela violência política. Simultaneamente, revela a montagem de certos discursos acerca do país, que justo por seus recursos de montagem, suscitam a desconfiança de embalar seus destinatários em uma *ficção viciada* que não se apresenta como tal. Revela-se, nesse sentido, o melhor aliado das ideologias do poder decantadas de toda aparência ficcional. Não bastaria, por essa razão, para desmontar seu jogo de dissimulação o enfrentamento com a razão crítica. Também importa o exercício irônico de restituí-la ao seu âmbito de fabulação.

Um aspecto peculiar à tessitura da ficção compreendeu-o muito bem o filósofo Paul Ricoeur (RICOEUR, 2008). Refere-se à alteração profunda da referência, quando o texto escrito não se circunscreve às intenções do seu autor, mas alcança autonomia. Além disso, a obra transcende seu contexto psicossociológico,

abrindo-se a diversas leituras. Seu movimento vai da descontextualização à recontextualização efetuada pelo ato de ler. O distanciamento revela-se assim constitutivo da obra, é tanto o que se deve vencer, quanto o que condiciona a interpretação. Decorre desses mecanismos a alteração do funcionamento da referência: “o funcionamento da referência fica alterado quando não nos é mais possível mostrar a coisa de que falamos como pertencendo à situação comum aos interlocutores do diálogo.” (RICOEUR, 2008, p. 63) Mais especificamente, a literatura repõe em outro nível a questão da referência – destruição do mundo para alcançá-lo em sua essência mais íntima. Sua potencialidade crítica reside nisso – abre fissuras mediante as quais se pode ainda pensar. Nesse espaço estético, evidencia-se uma demanda não apenas gnosiológica, mas também ética e política.

A análise do estatuto das relações entre ficção e realidade aprimora-se com o ensaio “O jogo do texto”, de Wolfgang Iser (2002). O entrelaçamento que divisa entre autor, texto e leitor permite que cheguem a algo antes inexistente, assim problematizando a noção tradicional de representação. Disso decorre a perda de legitimidade da referência a uma realidade pré-estabelecida (ISER, 2002, p. 105). A tese avança ao defender a existência de um vínculo íntimo entre jogo e representação por força das mudanças modernas operadas na noção de mimesis (ISER, 2002, p. 107). Por conseguinte, a obra de ficção agora se lê não como duplo do mundo, mas encenação, jogo. Por inexistir uma instância prévia de sentido a que remeter-se com

segurança, o seu significado configura-se mediante o uso de um suplemento, que enseja a conformação de uma cena afim à multiplicidade interpretativa. Desestabilizam-se, dessa maneira, o espaço e tempo do autor, do texto e do leitor (ISER, 2002), os quais se relacionam, nesse novo quadro, a partir de três níveis: estrutural, funcional e interpretativo.

O nível estrutural remete aos espaços da obra. Em um dos momentos mais profícuos do ensaio, Iser apresenta o conceito de “significante fraturado”, por cujo intermédio se modelam a fratura e frustração referenciais. Seu uso figurativo tem indicação ficcional assente numa estrutura de *como se*. Esse amanho estrutural e figurativo evidencia a cumplicidade por vezes tensa, mas recorrente, entre autor e leitor na cena do texto (ISER, 2002, p. 110). Funciona assim como figura de um paradoxo: sua presença amolda os fios de algo ausente, de uma denotação que não pode rematar-se perfeitamente sob pena de oferecer o desengano de um sucesso aparente. Um pouco adiante, em uma formulação feliz, o autor arremata: “o significante fraturado – simultaneamente denotativo e figurativo – invoca alguma coisa que não é pré-dada pelo texto mas engendrado por ele, que habilita o leitor a dotá-lo de uma forma tangível.” (ISER, 2002, p. 110)

O nível funcional descerra mudanças nos signos da representação, transformando-a de modo a fundar novas possibilidades de ler e existir (ISER, 2002, p. 115). No jogo complexo que entretém com o leitor, o texto enseja uma performance que pouco ou nada tem de comum com a mera decifração. Antes, a

leitura reinventa-se no entretencimento lúdico dos signos, subvertendo um dualismo estanque entre sujeito e objeto, e move o plano múltiplo no qual se interpenetram texto e leitor, na qual nunca se é tão somente si mesmo. Nesse itinerário, o ato de interpretar tece um suplemento sempre residual, em um diálogo que nunca é arbitrário, mas tampouco o desfecho dos elos de significação de uma obra.

O nível interpretativo revela uma dupla necessidade a que o jogo textual satisfaz: epistemológica, uma vez que esse jogo *nega* “realidades” extratextuais, legitimando a busca por repensar-se o mundo a que o texto concedeu presença e ausência; e antropológica, pois encenamos a posse do que nos é amiúde recusado – a precariedade ontológica do mundo no qual estamos imersos, numa inestimável contribuição à defesa da importância da literatura (ISER, 2002, p. 118).

Toda essa orientação, no entanto, ainda sofre de certo otimismo teleológico, a pressupor sujeitos livres e dispostos a se deixarem provocar pelo jogo do texto. Ao conceito de “significante fraturado” importa acrescentar o de “fracasso teleológico”, um operador que permitiria a um crítico radicalizar sua vocação à suspeita e à desconfiança. É um processo ambíguo, por um lado, a acenar utopicamente para a possibilidade da emancipação, por outro, a alegoria dos obstáculos à consecução precisamente desse pressentimento utópico. No que se refere especificamente à ficção de Guimarães Rosa, pode-se presumir um nível de provocação a que os seus leitores resistiriam mesmo com indiferença. Malgrado as ressalvas às expectativas

idealistas observáveis na teoria de Iser, parece-nos esclarecer, juntamente com a reflexão ricoeuriana supra-examinada, alguns aspectos da peculiaridade dos textos ficcionais, peça de relevo no estudo do romance de Guimarães Rosa.

5.

A caracterização da natureza brasileira foi objeto de numerosos relatos idealizados, os quais a apresentavam a partir do *topos* recorrente do *locus amoenus*. Rosa procede consistentemente à sua desmonstagem. O romance de formação do Brasil, para nos servirmos da tese de Willi Bolle (2004), revisita e subverte as narrativas da idade de ouro. Uma fonte sobremodo fecunda para o seu exame é o livro *Visão do paraíso*, de Sérgio Buarque de Holanda. Nele o autor serve-se da hipótese de haver sido certa visão idealizada de terras distantes um elemento crucial de motivação das viagens colonizadoras europeias nos séculos XV, XVI e XVII. As fontes de motivos edênicos recuam à Idade Média, com a crença de que o Paraíso Terreno situa-se concretamente em alguma parte esquecida do mundo, que viria a ser objeto de busca ostensiva de aventureiros e peregrinos. O tema das visões do Paraíso inicia-se no século IV e se aperfeiçoou através dos séculos, conhecendo intensa persistência na memória de muitos (HOLANDA, 1996, p. x). Tais impulsos repercutem consideravelmente nos motivos organizadores da colonização da América, seja a anglo-

saxã, seja a latina, posto que seus desejos e projetos se diferenciasssem consideravelmente um do outro.

Esse itinerário de investigação exigiu do autor esclarecimentos metodológicos. Admite o suporte material de muitos elementos de que se ocupa, desde que não o comprometa com um uso unilateral das categorias marxistas de infra e superestrutura. Como prova de resistência a tal espírito dogmático, sublinha o fato de que as ideias, ao migrarem no tempo e no espaço, podem fecundar novas realidades.

Examina então alguns motivos edênicos presentes no imaginário dos navegadores europeus à época das viagens de colonização da América. Sobressaem a fonte da juventude, a ilha de mulheres e as amazonas. Esta tópica das visões do Paraíso é observável nas viagens e textos de Cristóvão Colombo, cujas descrições foram especialmente afetadas por esse imaginário (HOLANDA, 1996, p. 16). Alguns desses temas, mormente aqueles ligados à fonte da juventude, poderiam ter sido sugeridos aos conquistadores mediante a leitura de novelas de cavalaria (HOLANDA, 1996, p. 32). Esses elementos, articulados com a esperança de se encontrar tesouros no interior do Brasil, impulsionaram diversas entradas. Muitas expedições eram movidas pelo sonho de descobrir-se no Brasil um “outro Peru” (HOLANDA, 1996, p. 103). A geografia mítica do país, portanto, enfeixava-se amiúde em motivos edênicos.

Motivos referentes à Idade de Ouro, retirados a Ovídio, são recorrentes entre os cronistas da conquista. Com ela se pretendia referir-se a uma era amiúde

associada à excelência do estado natural. Resultava na afirmação da bondade natural do homem, ideia que deixou grande lastro:

é um traço da *aurea aetas* dos antigos, ou com as opiniões eclesiásticas e, em verdade, cristãs, sobre o *statu innocentiae*, compendiadas na *Suma Teológica* de S. Tomás de Aquino, que um e outras, por intermédio talvez de Montaigne e, em menor grau, de Las Casas, hão de frutificar, com o tempo, no postulado, rico em conseqüências, da bondade natural do homem (HOLANDA, 1996, p. 187).

O pessimismo inscrito na ideia de Queda não desautorizou a crença no Paraíso terrestre. Viu-se antes robustecida pela mudança de mentalidade franqueada pelo Humanismo, que esbate o pessimismo antropológico medieval. Esclarecem-se um pouco mais os meandros desse percurso histórico mediante a polêmica em torno à existência de ruptura ou continuidade entre Idade Média e Renascença. Sugerindo, em grande medida, a superação dialética destas teses, Sérgio Buarque afirma o caráter crepuscular da mudança, na qual tanto entram elementos otimistas, extremados na afirmação das potencialidades humanas e da natureza, quanto a desconfiança com respeito à possível confirmação da miséria da criatura (HOLANDA, 1996, p. 189). Ora se sublinha a salvação circunscrita ao plano

extramundano, ora se delinea a esperança neste mundo, em algum sítio incontaminado.

O “novo mundo” revela-se especialmente propenso a esse afã edênico. O caráter supostamente matinal da natureza americana o incentivava, como se a aproximar-se da uma Idade de Ouro. Tocamos aqui um tema recorrente entre os escritores clássicos, o do *locus amoenus*:

E ainda quando cedem, porventura, ao prestígio dos *loci amoeni* clássicos, tão comumente seguidos nas descrições da época, são levados, talvez insensivelmente, a podá-los das frondosidades fantásticas, geralmente inseparáveis do antigo esquema. (HOLANDA, 1996, p. 244)

Em página admirável de literatura comparada, o autor retira ricas consequências dessa discussão a partir de um confronto entre Horácio e Sêneca. Ao primeiro coube a defesa de certos limites na representação de cenas violentas, tais como as de Medeia ao assassinar os próprios filhos. Cumpria que semelhante desenlace ocorresse nos bastidores, chegando ao público tão somente o relato do temível evento. Sêneca, ao invés, oferece ao público precisamente a representação do descalabro e da violência: ver-se-á no palco Medeia, em fúria desabalada, precipitar-se contra os filhos, tirando-lhes a vida. Tal exercício serve ao arremate de uma argumentação que pode ser sumariada com esta

pergunta: a natureza sensível nos franquearia algum conhecimento do espiritual – verdadeiro e invisível?

Guimarães Rosa reconfigura esses temas em seu romance por via de uma operação alegórica que faz sobressair não mais a expectativa edênica, mas a ambiguidade. Não raro será por via de uma reflexão acerca da natureza que seu romance enredará um tema afim ao Barroco, do qual essa narrativa é em grande medida herdeira: o desconcerto do mundo. A ideia de *locus amoenus* fragmenta-se por entre as imagens do sertão, algumas delas comprometidas por uma reflexão acerca do mal que ameaça a existência humana, em geral, e os limites da sobrevivência de grupos sociais diversos nos campos gerais do Brasil. Fornece sinais inequívocos de uma leitura crítica da história do país.

6.

A desconfiança com as imagens idealizadas da natureza brasileira compõe parte considerável da teia narrativa do *Grande sertão: veredas*. Os planos do sertão, espaço por excelência da obra, convergem para esse propósito. Conformam um espaço sertanejo marcado pela multiplicidade semântica e por traços ambíguos, tanto eivado de beleza e encanto, quanto a alegoria do desconcerto do mundo e do mal, seja ontológico, seja social. O sertão rosiano é assim urdido de modo complexo, por um lado recortando a geografia do interior de Minas Gerais, por outro construindo planos alegóricos de corte mais universal.

Em uma das primeiras cartas enviadas a Curt Meyer-Classon, seu tradutor alemão, o escritor mineiro faz uma ponderação que deixa surpreender um gosto cosmopolita que a circunscrição regional do espaço das suas narrativas nunca negou: “A tradução e publicação em alemão me entusiasma, por sua alta significação cultural, e porque julgo esse idioma o mais apto a captar e refletir todas as nuances da língua e do pensamento em que tentei vazar os meus livros.” (ROSA, 2003, p. 70)¹⁰⁰ Tristão de Ataíde sustenta haver em nossos melhores escritores a busca por articular o nacional com o universal. Em Guimarães Rosa não é diferente. O mero rótulo de “escritor regionalista”, sobre ser insuficiente, conduz mesmo à incompreensão de sua obra: “a paisagem e a palavra desempenham um papel muito importante em sua expressão estética e tanto uma como outra em estreita ligação com a realidade sertaneja. Mas nada é mais estranho à sua literatura do que o regionalismo.” (ATAÍDE, 1991, p. 143). O autor credita a esta mescla tão bem sucedida o interesse internacional pela obra do escritor mineiro, atestado nas muitas traduções que recebeu, em grande medida afinadas com o universalismo que algumas faces do sertão rosiano permitem divisar.

A esse respeito, Nelly Novaes Coelho sustenta que a distância entre Guimarães Rosa e os escritores regionalistas reside em que estes ocupam-se com o projeto de uma “palavra-depoimento”, enquanto aquele privilegia a “palavra-invenção”. São concepções

100. Carta de 18/02/1959.

sobremodo divergentes. Os regionalistas percebiam a urgência da denúncia de um meio injusto. Rosa, por seu turno, julgava este afã inoperante sem a sublevação da linguagem movida por uma sorte de intervenção poética: “E nessa ordem de idéias, podemos afirmar que a renovação rosiana na área da ficção regionalista teve início pela substituição da *palavra-depoimento* (própria do *homo sapiens*) pela *palavra-invenção* (do *homo ludens*).” (COELHO, 1991, p. 258) A palavra “substituição” talvez seja inapropriada, pois se compromete com uma dicotomia pouco fecunda e inadequada ao ambiente ambíguo do romance rosiano. Seria plausível a conjectura de um *posicionamento textual*, no qual mesmo a *palavra-depoimento* trairia a sua invenção, depondo contra o pressuposto de uma referencialidade feliz, pois jazem sob suspeita precisamente os termos “linguagem” e “realidade”.

Manifesta-se deste modo uma narrativa entretecida por via diversa à do regionalismo literário *strictu sensu*. A especificidade do tratamento artístico que oferece ao espaço sertanejo é analisada por Antonio Candido, por meio de um confronto com *Os sertões*, de Euclides da Cunha. De modo lapidar, assim os diferencia: “a atitude euclideana é constatar para explicar, e a de Guimarães Rosa inventar para sugerir.” (CANDIDO, 1991, p. 295-6). De fato, *sugestão* é traço inerente ao sertão rosiano, intimamente associada ao trato linguístico e à articulação fragmentária com as quais esse romance desafia com frequência os seus leitores: “um universo que ultrapassa a pura referencialidade

e se institui como espaço eminente da criação.” (COUTINHO, 1994, p. 19).

Seja a especificidade regional, sejam os seus traços universalistas são tecidos por uma linguagem em que tem relevo a criação recorrente, com a qual se dá a ler ao leitor um mundo também sob a transgressão do novo que brota incontinenti. Configuram modos de subverter processos de cristalização da linguagem e do mundo, sob o primado do significado e da Realidade, desse modo encenando possibilidades de enfraquecimento de estruturas de poder que beneficiam frequentemente apenas a uns poucos grupos. Em termos benjaminianos, revela o momento de decisão que se subtrai a uma pretensa cadeia de eventos históricos por meio da ruptura de um tempo-de-agora. Embora sem atender ao mesmo apelo revolucionário que movimenta a reflexão benjaminiana, a narrativa rosiana também confia à ruptura de certa urdidura textual as possibilidades mais generosas de revelação da *verdade da ficção* justo na fratura mesma das frases. Não deixa de surpreender que este projeto se tenha efetivado em um autor que, diferentemente dos escritores regionalistas afinados com perspectivas políticas revolucionárias, desmentia qualquer filiação ideológica explícita, sobretudo de esquerda. Estaríamos diante de um caso paradoxal que traiu, nos traços conservadores de sua figura, uma visão crítica modelar e algo profética dos (des) caminhos da formação da sociedade brasileira.

O sertão apresenta-se na obra, além disso, mediante tentativas sucessivas e renitentes de definição, as quais

nunca ofertam o perfil consumado do seu objeto. Antes, tornam-se em inusitados aforismos: “O sertão é do tamanho do mundo” (ROSA, 1994, p. 52), “Sertão é o sozinho” (p. 199), “O sertão é sem lugar” (p. 227), “O sertão é uma espera enorme” (p. 365). Esta é uma pequena amostra das perspectivas oferecidas a esse espaço tecido em linguagem. Nessas frases o verbo “ser” parece desmentir atributos substancialistas. Esboçam apenas traços do sertão, pois ele não tem lugar. Aproximam-se por essa via de uma premissa trágica por excelência: a da *irreduzibilidade predicativa*. Em vez da representação confiante da realidade, *expõem-se* ao silêncio e ao tempo.

A circunscrição regional do sertão rosiano, que ele em muitas passagens realça, é também um entrelaçamento geográfico-político: “sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado!” (p. 18). A história brasileira é suficientemente repleta de injustiças e violência para que semelhante sertão bem lhe seja a alegoria. Walnice Nogueira Galvão, em estudo acerca das relações entre o texto rosiano e o texto da história brasileira, nota que o “exercício privado e organizado da violência” (1972, p. 21) foi recorrente nesses espaços. Mas não apenas isso. Nesses espaços habita toda uma multidão de miseráveis, vítimas de desmandos ancestrais que a história brasileira ainda não logrou êxito em apresentar a esperada solução. Observe-se a cena temível que segue, em que a miséria e a desolação sobem ao prosclênio como poucas vezes na literatura brasileira:

Com outros nossos padecimentos, os homens tramavam zuretados de fome — caça não achávamos — até que tombaram à bala um macaco vultoso, destrincharam, quartearam e estavam comendo. Provei. Diadorim não chegou a provar. Por quanto — juro ao senhor — enquanto estavam ainda mais assando, e manducando, se soube, o corpudo não era bugio não, não achavam o rabo. Era homem humano, morador, um chamado José dos Alves! Mãe dele veio de aviso, chorando e explicando: era criaturo de Deus, que nu por falta de roupa... Isto é, tanto não, pois ela mesma ainda estava vestida com uns trapos; mas o filho também escapulia assim pelos matos, por da cabeça prejudicado. Foi assombro. A mulher, fincada de joelhos, invocava. (ROSA, 1994, p 40).

Esta passagem é construída com notável economia de adjetivos e a necessária rudeza. A cultura parece desfazer-se progressivamente dos seus traços distintivos. Homens famintos devoram outro homem que confundiram com um símio. Não poderia ser mais desconcertante: não foram capazes de reconhecer a outro homem? Estranha sorte de dialética de senhores e miseráveis, sem passagem ao reconhecimento. A mãe chega correndo, aos gritos, a implorar o respeito ao corpo morto do filho: “A mulher, fincada de joelhos, invocava”. Informa-se concisamente o efeito da

revelação: “Foi assombro”. A imagem dessa mulher andrajosa, misto de *pietá* e suplicante, a lamentar o terrível martírio do filho, convida a uma leitura da nação no horizonte dessa escrita afeita às margens da linguagem e da história.

Adiante Riobaldo observa: “O senhor sabe: tanta pobreza geral, gente no duro ou no desânimo. Pobre tem de ter um triste amor à honestidade. São árvores que pegam poeira.” (p. 51). As duas últimas frases são notáveis pela recusa a algum consolo que funcionasse como substituto desse quadro de escassez. O narrador rejeita qualquer sorte de adereço vicário da pobreza que testemunha. A honestidade, valor cultivado por esses homens pobres, desfaz-se de traços épicos, pois se vincula a um misto de amor (pela virtude) e tristeza (pela seu abandono). Na última frase sobressai um construto metafórico inusitado. Os pobres são comparados a árvores expostas à poeira da estrada. Por um lado, sublinham-se as suas raízes profundas, emblema dos valores a que se liga (honestidade), por outro lado, em vez da exuberância da cor ou do formato, acrescenta-se que “pegam poeira”. O seu movimento não logra expulsar a sujidade de mundo que se vai acumulando. Mais uma peça decisiva na desmontagem da natureza como *locus amoenus* – por vezes, sua figura mais própria nos labirintos do sertão não é o paraíso terreno, mas os signos de uma maquinaria infernal.

7.

Willi Bolle refere-se ao romance de Rosa como “uma releitura da história do Brasil” (BOLLE, 2004, p. 7). A assertiva implica uma visada crítica no processo de formação da sociedade brasileira, marcada por violência exercida em variados âmbitos e por uma cisão entre as classes, visível na ausência de diálogo que as nossas elites propugnaram por manter, em seu gesto altivo de distanciamento. A esse respeito, os aforismos rosianos oferecerão algumas janelas pelas quais se pode testemunhar aspetos dessa violência histórica: “no texto *de Grande Sertão: Veredas*, os fragmentos esparsos de uma história criptografada, que o leitor é incentivado a reorganizar.” (BOLLE, 2004, p. 9) Trata-se, por essa razão, de uma “história da formação a partir do Mal” (BOLLE, 2004, p. 9).

Apresenta-se assim um projeto audacioso de prover meios para se refletir sobre o significado de um romance de formação no Brasil que articule, assim como foi encontradiço em Goethe, um exercício de diálogo entre as classes: “É o romance de formação do país, na medida em que o autor, através da invenção de linguagem, refinou o *medium* para este país se pensar a si mesmo.” (BOLLE, 2004, p. 10). Todavia, convém pensar os limites desse *diálogo* via Marx e Freud, ou seja, presumir a possibilidade de as distorções de significado e os planos de fingimento oferecerem apenas uma caricatura de um efetivo encontro entre os homens.

A referida falta de diálogo entre as classes é especialmente visível no episódio trágico de Canudos. Mas também ostensivo em nossos dias, revelando-se uma das causas precípua da não emancipação do país (BOLLE, 2004, p. 17). É nesse sentido que o autor sugere que se interprete o pacto e o diabólico no *Grande sertão* como alegorias da separação que grassou a história do país (BOLLE, 2004, p. 18). Adiante o autor refere-se a “um Mal social”. Avança uma investigação que lhe dará azo a fecunda aproximação entre Rosa e Benjamin. Em ambos os casos, trata-se de se resistir aos gestos de harmonização do poder, por meio do seu desnudamento. Seu exercício de escrita fragmentária articula-se com uma temporalidade descontínua, recursos passíveis de conceder a forma crítica coerente ao tema de que se ocupam – seja uma reflexão acerca da escrita da história, em Benjamin, seja das assimetrias sociais, em Rosa (BOLLE, 2004, p. 123).

É assim a partir de leitura de profundo extrato político que Bolle interpreta o pacto no romance. Descerra a alegoria da lei fundadora, do contrato social: “o pacto em *Grande Sertão: Veredas* pode ser entendido como uma visão romanceada da lei fundadora, daquilo que a filosofia política, no limiar da modernidade, imaginou como sendo a base da sociedade civil e do Estado.” (BOLLE, 2004, p. 155-6) Em vez de legitimação do *status quo*, encontramos antes um sentimento de culpa no protagonista do romance, Riobaldo. Ele abisma-se na memória com o fito de revisitar as entranhas do bem e do mal, seja em cifra metafísica, seja em

enfrentamento da concretude da matéria social – duas instâncias complementares na obra.

O âmbito da culpa sublinha a peculiaridade do exercício da memória em Rosa. É um ponto de afastamento dele com respeito a Sérgio Buarque – não se pretende aniquilar as raízes ibéricas, possível causa de alguns dos males sociais mais persistentes em nossa história. Antes, Rosa reaproxima-se desses elementos num esforço de rememoração a par com o enfrentamento da culpa: “os erros e os crimes, em vez de serem liquidados, aniquilados, extirpados – e, com isso, recalcados –, são trazidos à luz do dia, com a expectativa de uma redenção.” (BOLLE, 2004, p. 319). Pelas fissuras do percurso que se reencena, espera-se algum vislumbre de redenção. No entanto, nesse contraste apresenta-se quadro um tanto reducionista de Sérgio Buarque, ou no mínimo sua apresentação próxima a um autor insensível aos apelos da rememoração. As duas posições não são, entretanto, absolutamente excludentes – convém esmaecer-se o antagonismo apresentado.

Não estamos diante da memória de um Brasil soterrado. Do mal ontológico, universal, vemos-lhe a concretização no cenário rural, espelho de um outro Brasil, *moderno e urbanizado*, não isento das suas próprias perplexidades. É nesse contexto que os aforismos rosianos montam incômodos tribunais lançados não raro sobre a própria linguagem. Nessas encruzilhadas do caminho, instrui alguns dos gestos mais efetivos de resistência crítica a certa ficção do Brasil, sub-repticiamente oculta sob trajes ideológicos diversos. A exemplo de Walter Benjamin, parece pouco convencido com a tonalidade

triumfalista de certa celebração do progresso que se faz às expensas da própria história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENDDT, Hannah. Walter Benjamin: 1892-1940. In.: *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ATAÍDE, Tristão de. O transrealismo de G. R. In.: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica).
- BENJAMIN, Walter. Teses “Sobre o conceito de história”. Tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Müller. In.: LÖWY, Michael. *Aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução de Wanda Nogueira C. Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.
- BOLLE, Willi. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.
- CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In.: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica).
- COELHO, Nelly Novaes. Guimarães Rosa e o *Homo ludens*. In.: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica).
- COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica).

- _____. Guimarães Rosa: um alquimista da palavra. In.: ROSA, Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. V. 1, p. 19.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambigüidade no Grande-sertão: veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 6ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In.: LIMA, Luiz Costa. Org. e trad. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2ª. edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- LÖWY, Michael. *Aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Tradução de Wanda Nogueira C. Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.
- RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. Org. e trad. Hilton Japiassu. Petrópolis, R.J.: Vozes, 2008.
- ROSA, Guimarães. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Classon (1958-67)*. Edição, organização e notas Maria Aparecida F. M. Bussolotti; tradução Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2003.
- _____. Grande sertão: veredas. In *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Vol. 2.

(Página deixada propositadamente em branco)

X. EROS PLATÔNICO E TRÁGICO NO *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Para Gabriele Cornelli

1. ENCAMINHAMENTOS INICIAIS

O artesanato intertextual do romance *Grande sertão: veredas* apresenta desafio considerável para os seus leitores, não apenas devido à multiplicidade dos seus planos, mas sobretudo pelo caráter bastante peculiar de sua inscrição na tradição artística de que hauriu parte considerável dos seus motivos narrativos. As referências literárias e filosóficas divisam-se em cada movimento do livro, despontando a notável erudição do escritor, o que por si só já instruiria admiração considerável. No entanto, ainda não residiria nesse nível a razão da força e riqueza da sua arte, e sim no modo único e relativamente original da sua reavistagem do passado. Os artifícios utilizados guardam todas as indicações de conduzir-se para os fios de uma intertextualidade alquímica, porque votada a transfigurar os elementos de que se serve em matéria em tudo diferente.

Tal é o propósito do seu diálogo ora explícito, ora apenas insinuado, com a tradição filosófica, em geral, e com o platonismo, em particular. São diversos os motivos platônicos discerníveis nesse romance, dentre os quais sobressaem aqueles tomados

às relações entre filosofia e amor, com que intenta conceder as imagens mais adequadas à relação entre o protagonista, Riobaldo, e Diadorim. Em um primeiro momento, cumpre revisitarmos esses traços do “amor platônico” para, em seguida, examinarmos como se metamorfoseiam na obra de Rosa. Um dos resultados dessa transformação será a de impingir elementos trágicos na concepção desse tópico – ou talvez de sublinhar uma tragicidade não de todo explícita na filosofia platônica.

2. AMOR, DESEJO E TRANSCENDÊNCIA EM PLATÃO

O tema do amor está presente em diversas passagens da obra platônica, o que exige, de quem o estuda, algumas escolhas. No caso deste ensaio, concentramos numa reavistação dos diálogos *Banquete* e *Fedro*¹⁰¹, dos quais Guimarães Rosa toma parte considerável dos elementos que interessam à sua formulação artística do problema. O primeiro interessa-nos pelo acento posto no afã de transcendência afim ao impulso erótico, e o último, pelas relações entre desejo e queda. Em um caso, a *ascensão* dialética, no outro, os riscos da *descensão*, ainda que sob uma frágil promessa de redenção filosófica.

101. Todas as citações do *Banquete* e do *Fedro* procedem, respectivamente, das traduções de Maria T. S. de Azevedo (PLATÃO, 2010) e José R. Ferreira (PLATÃO, 2009).

O *Banquete* enuncia sob ângulos diversos o desejo de transcendência inscrito no cerne de diversas experiências amorosas. Eros revela-se o intermediário na busca por atender aos móveis íntimos do desejo, em seu impulso com vistas ao objeto que se não tem, ou seja, no afã de suplantar os limites de uma situação de carência. Embora sob clara convicção da primazia do discurso filosófico sobre os demais, Platão constrói o seu diálogo com escrita acentuadamente poética. Tece os fios de uma cuidadosa elaboração artística, desde a cena preparatória inicial, com as suas histórias dentro de outras histórias, até as imagens ricas e conformes ao seu objeto. Desponta nesse itinerário a ênfase no amor como impulso que move os seres para além de si, de que os discursos de Aristófanes e Sócrates oferecem algumas sugestões inexauríveis em sua beleza. Em que pese às diferenças entre ambos, parecem compartilhar de um pressuposto comum: a de que o princípio de complementaridade de si não repousa no indivíduo, mas no outro. O homem não basta a si mesmo, necessita igualmente desse desvio ora prazeroso, ora incômodo, que Eros incentiva com todos os seus recursos. Seja o mito aristofânico, seja o de Diotima, enunciado por Sócrates, o sublinham. O arremate desse movimento, no entanto, é bastante diverso na fala dessas personagens. A essa análise acrescentaremos, na seção seguinte, uma reflexão breve sobre o discurso de Alcibíades, em diálogo com a provocativa leitura proposta por Martha Nussbaum.

No mito narrado por Aristófanes, a nostalgia da totalidade habita nos recessos da interioridade do

homem: “Ora, quando a forma natural se encontrou dividida em duas, cada metade, com saudades da sua própria metade, se lhe reunia.” (Pl. *Smp.* 191a). Um pouco adiante, acrescenta: “Dessa época longínqua data, sem dúvida alguma, a implantação do amor entre os homens – o amor que restabelece o nosso estado original e procura fazer de dois um só, curando assim a natureza humana.” (191d). O amor a que se refere e acerca do qual discursa não se esgota na união sexual: trata-se do anelo de um pela alma do outro, de forma que os dois possam ser um só. O outro torna-se em princípio de complementaridade de si mesmo, ou ainda, a alteridade amorosa descerra o caminho para o reencontro de si. Em sentido próximo, observa Werner Jaeger: “O amor por outro ser humano é aqui focalizado à luz do processo de aperfeiçoamento do próprio *eu*. Esta perfeição só é atingível na relação com um *tu*.” (1995, p. 732).

A intervenção de Aristófanes implica assim um ponto de virada, pois não mais se serve da oposição entre amor virtuoso e vulgar, como foi recorrente nos discursos dos personagens que lhe antecederam. Concebe-o agora como uma única aspiração comum a todos os homens, o desejo de totalidade: “*The break, then, is to see love, not sundered into good and bad, but as a single aspiration, common to all, and directed (despite differences of sexual orientation) at the same generic object – wholeness*” (FERRARI, 1992, p. 251-2). Tal alegoria descerra uma análise profunda da alma humana. Sinaliza um desejo de totalidade que sugere a presença inesperada de elementos dionisíacos

no diálogo platônico, em busca de uma *unyo mystica* que supere o princípio de individuação. O fato de ser enunciada pelo mestre da comédia, que tem em Dioniso sua divindade tutelar, oferece alguns indícios para a sustentação dessa hipótese.

Por seu turno, o mito do nascimento de Eros, narrado por Sócrates, segundo a narração que ouviu de Diotima, sublinha o seu poder como intermediário (Pl. *Smp.* 202e). Em sendo filho do Recurso de da Pobreza, encontra-se na travessia entre a sabedoria e ignorância, mas não lhe é dada a possibilidade de oferecer a plenitude. Sua prerrogativa é nesse sentido tanto instilar um desejo ainda impreciso de plenitude, quanto suscitar o incômodo com a carência que o constitui, e assim impelir os amantes à vizinhança da transcendência a que aspiram com evidente nostalgia. Eleva-nos em direção à universalidade e à beleza. Por conseguinte, movemo-nos em direção ao outro e à filosofia por força do amor. Esse arremate segue uma fecunda relação entre o seu caráter “faltante”, carente, e a filosofia: “e quem se não crê destituído não aspira, consequentemente, a um bem de cuja falta se não apercebe.” (Pl. *Smp.* 204a). Conforme o enunciou uma estudiosa do diálogo, encena-se nesse discurso a tensão entre o que se é e o que se pretende ser, um impulso, destarte, de transcendência (AZEVEDO, 2010).

O amor é amor do bom e do belo. Sócrates concorda com Agatão, que discursara antes dele, neste passo. Mas isso não implica ser o amor bom. Ele é desejo, e o desejo dirige-se a algo que se não tem. G. R.

F. Ferrari sugere que o passo seguinte, com a narrativa de Diotima, permitirá a retomada, embora com feição própria, de diversos elementos dos discursos anteriores (FERRARI, 1992). O amor não é um deus, mas um intermediário, um *daimon*. O fato de não possuir a beleza e o bem não faz dele nem feio, nem mau. Tampouco lhe é dada a sabedoria, mas é um amante da sabedoria. O diálogo com Aristófanes coloca-se nestes termos: o amor efetivamente revela a busca por aquilo que se perdeu. Equivoca-se, no entanto, ao identificar o que se teria perdido: não é a totalidade, mas o bem (FERRARI, 1992). Deve-se ainda acrescentar que o amor não é apenas amor do bem, mas sobretudo de possuí-lo para sempre. Concede relevo, por essa via, ao desejo do bem e da imortalidade. Ao procriar, um homem torna seus filhos herdeiros da sua memória e nome. Algo análogo ocorre quando, ao amar jovens belos de corpo e caráter, neles instila o gosto por belos discursos e pelas virtudes cívicas.

Ganha relevo, nesse sentido, um traço por vezes comum ao amor e à escrita: ambos delineiam o discurso de uma ausência, porque movidos pelo desejo. O *Banquete* concede dupla forma a isso, vincada em temporalidade: em Aristófanes, com a cena inaugural de uma separação cujos despojos a memória colhe em nostalgia; em Sócrates, com o nascimento ambíguo de Eros, filho de um afã eterno, mas também de uma carência constitutiva, figura do tempo.

No que tange ao *Fedro*, a passagem em que se descreve o impulso da alma em direção à beleza é de rara penetração psicológica. Todos os indícios de uma

reflexão sobre o efeito da arte, ou ao menos da beleza a ela relacionada, aí se divisam. Na visão da beleza da pessoa amada, as asas do amante, outrora constitutiva das almas, tornam outra vez a crescer. Discurso ele mesmo belo. Também sublinha a concepção platônica de inteligência, *nous*, que não se restringiria a uma operação racional, pois pressupõe também o concurso do pensamento e do desejo, conforme o esclarece um comentador da obra (HACKFORTH, 1952, p. 10). Logo no início do diálogo apresenta-se o liame entre amor e desejo, crucial não apenas ao entendimento platônico da questão, mas da sua concepção mesma de homem: “Ora, que o amor constitui um desejo é conhecido de todos.” (Pl. *Phdr.* 237d). A relação entre desejo e privação já estava presente em diversas passagens do *Lísis*¹⁰², em especial nesta, quando Sócrates pergunta: “Mas, na verdade, o que deseja, deseja aquilo de que sente privado, não é?” (Pl. *Ly.* 221d). Franco Trabattoni apresenta apropriadamente esse tópico ao entrever, nessa reflexão platônica, o liame entre tensão e desejo, o que sustentaria a perspectiva da vida como impulso ao objeto que se não tem (2010).

Diferentemente do *Banquete*, Sócrates agora afirma que o amor é Deus. O que explicaria a mudança na caracterização da sua natureza? Reginald Hackforth afirma que Sócrates o faz com vistas a salientar o aspecto progressivo da busca amorosa. Além disso, no caso do *Fedro*, interessava o acento posto na posseção divina,

102. Tradução de Francisco de Oliveira (PLATÃO, 1980).

elo que une momentos diversos da argumentação socrática. (HACKFORTH, 1952, p. 55). O mito dos cavalos alados oferece imagem adequada e poética a essas reflexões. Como é tarefa ingente referir a natureza da alma, pode-se no entanto dela aproximar-se num exercício mais afim às possibilidades humanas de conhecimento, mediante o recurso às semelhanças. Tal observação deixa ver a importância das símiles e metáforas no artesanato do conhecimento (Pl. *Phdr.* 246a-b). Os dois cavalos têm natureza oposta: um é manso, e ao homem obedece sem custo; o outro, ao invés, é rude e insubmisso. Não se pode negar a intuição profunda dessa imagem, em que a alma humana se bate contra impulsos diversos, sendo a tarefa da educação filosófica a busca por oferecer a melhor ordenação possível a esse jogo incerto. Pode-se indagar se esse projeto não teria também a sua parcela de desejo, e assim o aceno em busca do que não se tem – o controle exercido pela suposta parte superior da alma.

Em um trecho rico em imagens e sugestões interpretativas, Sócrates, em seu segundo discurso, na palinódia ao amor, sustenta ser a alma imortal, e lhe são inerentes as asas, mas quando as perde, agarra-se a algo sólido, em sua queda, e o faz movimentar-se (Pl. *Phdr.* 246c). As marcas do divino são a beleza e bondade. É dessas qualidades marcadas pela excelência que se nutre a alma; na escassez dessas virtudes, não obstante, deita a perder as asas, e então se precipita em queda: “Dessas excelências [o bom e o belo] precisamente se alimenta, e sobretudo cresce, o aparelho alado da

alma, enquanto pelo vício, pelo mal e por tudo o que é contrário àquelas qualidades se degrada e perece.” (Pl. *Phdr.* 246e). A contemplação da beleza faz a muitos, possuídos pelos deuses, desejarem voar. As suas asas tornam a crescer, mas ainda não dispõem de força suficiente para alçarem voo (Pl. *Phdr.* 249d-e). Em passagem que não passa despercebida aos leitores de Platão, Riobaldo, protagonista do *Grande sertão: veredas*, assim expressa o amor que lhe arrebatou a alma, movido por Diadorim: “O amor, já de si, é algum arrependimento. Abracei Diadorim, como as asas de todos os pássaros” (ROSA, 1994, p. 32). Esta passagem é acentuadamente trágica, em perspectiva não de todo explícita na palinódia socrática. Em ambos os casos, não obstante, a memória e a perda inscrevem os seus traços. Em Platão, na nostalgia de um estado superior; em Riobaldo, na dívida trágica do passado.

O afa de transcendência despertado durante o afloramento do amor, conforme o encontramos no *Fedro*, assemelha-se ao *Banquete*. A razão de a beleza suscitar o desejo de transcendência deve-se à reminiscência das verdades íntimas do Ser que todas as almas, em algum momento, presenciaram quando ainda não haviam decaído. Dentre todas as visões excelsas que a alma contemplou, a beleza distinguiu-se por seu brilho. Daí que, ao vislumbrá-la nos objetos sensíveis, seu fulgor faz-nos lembrar da nossa origem divina:

Pois agradeça-se tudo isso à reminiscência;
foi devido a ela que, com saudade do

passado, falámos agora mais longamente. Quando à beleza, como foi dito, brilhava na sua realidade entre aquelas visões; chegados aqui abaixo, temo-la surpreendido, resplandecendo em sua mais luminosa clareza, através do mais clarividente dos nossos sentidos. A visão é, de facto, a mais aguda das sensações que nos chega através do corpo; mas não consegue ver o pensamento. (Pl. *Phdr.* 250d).

C. D. E. Reeve sustenta que o amor, em Platão, centra-se na figura de Sócrates, em sua capacidade de sedução e ensino, observável nos três diálogos eróticos, *Lísis*, *Banquete* e *Fedro*. Examina um momento do *Banquete* em que Sócrates afirma ser um especialista na arte do amor. Como compreender semelhante afirmação? A resposta radicaria no liame etimológico supostamente existente entre *eros*, “amor”, e *erotan*, que significa “fazer perguntas”. Reside no vínculo dessas significações a base do reclamo socrático: “*Socrates knows about the art of love in that – but just insofar as – he knows how to ask questions, how to converse elenctically*” (REEVE, 2006, p. 294). Observa-se algo similar no *Lísis*. A certa altura (210e) Sócrates afirma que se deve questionar o amante, em vez de mimá-lo. Um dos temas precípuos do diálogo é o desejo, por natureza vazio. No centro dessa argumentação desponta o projeto de formação do filósofo. O caminho levará o amante, por meio de questionamentos sucessivos, a estar cômico da sua ignorância, etapa

preparatória do filosofar: “*The elenchus is important to love, then, because it creates a hunger for wisdom, a hunger which it cannot itself assuage*” (REEVE, 2006, p. 295). Destarte, a arte do amor (*ta erotica*) associa-se intimamente à persuasão, ao tentame de convencer o amado a retribuir o afeto a ele dedicado. Seth Bernadete apresenta linha argumentativa diferente. Parece-lhe ser um sentimento de orgulho o que move eros, de recuperar a sua metade, com a qual, em sua totalidade primeva, opunha-se aos deuses, desafiando-os com destemor. Seu impulso sugeriria um desejo de voltar ao poder. A cena política delineia um substituto imperfeito daquele assalto inicial ao céu – desejo de assenhorear-se do poder dos deuses, um impulso cósmico. (2000, p. 174)

A ambas interpretações, de Reeve e Bernadete, convém fazer o reparo de que no cerne das conjecturas platônicas acerca dessa questão encontra-se a figura da dúvida, do questionamento. Pode-se talvez conceder que em sua origem Eros vê-se impelido pelo orgulho, pela presunção de ombrear com o poder dos deuses. Após o castigo, porém, nele predomina a humilde consideração dos seus limites e fragilidade. Bem pode ser o caso de que a insubordinação original de Eros vinque as marcas de uma insubordinação política assente na natureza íntima do amor. A dúvida representa, nesse sentido, a contraparte de Eros: o ceticismo genuíno é uma sorte de erotismo. Faz corresponderem o estremecimento do corpo e os dilemas da alma.

3. EROS E FRAGILIDADE

Martha Nussbaum timbrou em reler o *Banquete* mediante estudo cuidadoso de elementos biográficos de Alcibíades (NUSSBAUM, 2001, p. 166). Revisitou uma acusação recorrente a Platão, a de que a sua teoria do amor ocupou-se com qualidades abstratas, em vez de deter-se em pessoas concretas, com a sua totalidade, a incluir características que estariam longe de quadrar com a exigência do bem e do belo expressos no discurso de Sócrates. Gregory Vlastos é um dos autores que apresentou tal crítica, que, segundo lhe parece, pontuaria uma falha incontornável na teoria platônica. A contra-argumentação de Nussbaum vai no sentido de ligar importância ao discurso de Alcibíades, que enuncia a sua atração pela concretude e totalidade de Sócrates. Eis a razão de examinar diligentemente essa personagem, que ofereceria possibilidades hermenêuticas fecundas (NUSSBAUM, 2001, p. 167).

A autora tira uma consequência percuciente da urdidura textual do diálogo. A montagem sofisticada de histórias dentro de histórias sabe a mistérios. Disso decorreria o assesto da fragilidade do nosso saber acerca do amor, em estrutura compositiva que nos torna “*always aware of the fragility of our knowledge of love, our need to grope for understanding of this central element of our lives through hearing and telling stories*” (NUSSBAUM, 2001, p. 168). Outra consequência aponta que nem sempre os discípulos de Sócrates seguiram o seu ensino – enfrentando a *scala amoris*

em busca de padrões cada vez mais abstratos de conhecimento e virtude. Move-os, não raro, o apreço pela particularidade de uma história. Eis a razão por que o diálogo seria antes a história de Alcibíades, que a exibição do ensino socrático (NUSSBAUM, 2001, p. 168). Parece-nos, entretanto, ser possível comprometer-se com outra hipótese: o confronto entre ambas as perspectivas, a abstração socrática e a “paixão pelo particular” que move Alcibíades, representa a impossibilidade de uma imagem perfeita e cabal acerca do amor. A palavra final acerca dele é a do inacabamento. No limite, de uma tensão afim ao trágico. Além disso, o diálogo como um todo não é sobre o discurso de Sócrates ou de Alcibíades – mas sobre a própria linguagem do amor, sobre a sua escrita, imersa em distanciamento e paixão, memória e esquecimento, ausência e presença.

O nome “Diotima” significa “honra de Zeus”. Segundo Nussbaum, trata-se de uma contraposição ao nome de uma cortesã de Alcibíades, Timandra (honra de um homem), a assinalar deste modo a diferença entre o foco que orienta as ações de ambos, Sócrates e Alcibíades: a amante do primeiro ocupava-se fundamentalmente de questões do espírito, diferente das do último, cujo fascínio residia nos prazeres do corpo (NUSSBAUM, 2001, p. 177). A autora colhe dessa passagem algumas conclusões relevantes, embora um tanto difíceis de sumariar. No diálogo, Platão deriva a fama (ficcional) de Diotima da salvação que ofereceu à cidade de Atenas, ao postergar o flagelo da peste por dez anos (Pl. *Smp.* 201d). Os grandes

benefícios para a cidade apenas o ofertaria quem se desfizesse da atitude autocentrada em busca de honrarias (NUSSBAUM, 2001, p. 177). Ressai aqui a necessidade de um despertar da situação em que nos encontramos, carentes de sermos salvos desse apreço excessivo por nossos próprios interesses e honrarias.

O discurso de Alcibíades não lida com definições e explicações gerais sobre a natureza do amor. Antes, interessa-lhe narrar uma história sobre sua paixão por um indivíduo *particular*, Sócrates. No acume do discurso, serve-se de expressão de caráter trágico, *pathonta gnōmai*: “*The concluding words of his speech are the tragic maxim pathonta gnōmai, ‘understanding through experience’ or ‘suffering’*” (NUSSBAUM, 2001, idem, p. 185). A autora também distingue os tipos de aproximação a esse tema, oferecidos por Sócrates e Alcibíades. Em Sócrates, persiste a centralidade da *episteme*, cujo objeto último são os universais abstratos: “*Socrates claims to have episteme of erotic matters (177D); and Socratic episteme, unlike Alcibiades’ pathonta gnōmai, is deductive, scientific, concerned with universals*” (NUSSBAUM, 2001, 2001, p. 186). Alcibíades, diferentemente, estriba-se na particularidade da sua história: “*Socratic philosophy, then, cannot allow the truths of Alcibiades to count as contributions to philosophical understanding*” (NUSSBAUM, 2001, p. 186).

A contraposição entre Sócrates e Alcibíades aproxima-se do arremate, com uma análise do seu impacto sobre a nossa capacidade de escolha entre as duas propostas. Por um lado, Alcibíades nos ofereceria

um mergulho na particularidade, cuja concretude tem o mérito de acolher nossas necessidades mais evidentes, mas ao preço de renunciar à inteligibilidade do fenômeno amoroso; Sócrates, por seu turno, detém-se no nível da *episteme*, dos contornos inteligíveis desse fenômeno, embora ao fim lhe ausente precisamente os móveis do pensamento acerca do amor – os objetos concretos. Ficamos, segundo a autora, perante um conflito de jaez trágico, em que toda escolha resulta ilusória (NUSSBAUM, 2001, p. 198). Trata-se de uma reflexão difícil acerca do estatuto ambíguo do pensamento filosófico – ao menos em termos platônicos. Oferece-nos luz e inteligibilidade, mas arrisca-se a tornar-se pouco efetiva, ou carente de relevância, a intervenção no mundo, por exemplo. Há ainda, a nosso ver, um outro conflito, algo dramático: entre os reclamos de atemporalidade e ascensão dialética do pensar, em busca da apreensão pura das essências, e a própria inscrição temporal e material dos diálogos platônicos – sua intervenção concreta no mundo pela linguagem. Semelhante arrazoamento interessa ao diálogo com o *Grande sertão: veredas*. De que teor é o amor nesse romance? Focaliza a totalidade de Diadorim, embora sob a efígie do erro de leitura e da escrita fragmentária? É o que convém seguir agora.

4. EROS NOS DESVIOS E TRAVESSIAS DO SERTÃO

O diálogo da obra rosiana com a filosofia exige alguns cuidados metodológicos. A peculiaridade da

sua narrativa instrui a cautela de se atentar para os modos como metamorfoseia com feição própria os elementos da tradição filosófica que escolhe incorporar como estratégia intertextual. O conhecimento em Rosa, mais especificamente no *Grande sertão: veredas*, jamais se desencarna em ideias abstratas. Passa sempre pela concretude do corpo e os desvios da linguagem, que não são meros instrumentos para a ascensão transcendente, mas o espaço e tempo da transformação. Provisoriamente e mistura são signos recorrentes na obra. Na elaboração artística do romance, Rosa serve-se das ideias filosóficas enquanto elementos propícios a fazer avançar o seu artesanato linguístico: “A leitura dos pensadores, por parte de João Guimarães Rosa, ainda que lhe tenha dado o conhecimento de suas filosofias, foi aproveitado, sobretudo, a partir de seus estímulos para a elaboração da linguagem e das imagens” (SPERBER, 2006, p. 146).

Em ensaio atento precisamente aos planos de necessidade interna da elaboração artística do romance rosiano, Benedito Nunes desenvolve estudo bastante sensível no qual sobressai a proposta de articulação entre três personagens por quem o protagonista do romance, Riobaldo, manifesta algum tipo de interesse amoroso: Diadorim, um amor “primitivo e caótico” (NUNES, 2009, p. 138); o de Nhorinhá, sensual e voluptuoso; e Otacília, que assume feição acentuadamente espiritual. Parecerá ao autor desdobrar-se nessa tríade os motivos da dialética ascensional do *Banquete*. Esse romance mistura em seu cadinho experimental elementos afins ao platonismo,

a ele acrescentando tópicos provindos da mística heterodoxa (NUNES, 2009, p. 138-9). O percurso que então se prepara assume a defesa da conservação do carnal no espiritual, em uma complementaridade tal que encerra a compreensão das relações sexuais isenta de lastros pecaminosos (NUNES, 2009, p. 149). Evidencia-se uma concepção a uma só vez poética e filosófica de mundo que subjaz a essa obra, e que pode ser sumariada nos termos precisos de Afonso Ávila: “uma aventura ético-erótica de configuração platônica.” (ÁVILA, 2009, p. 274).

Pode-se avançar ainda outra hipótese: a de que às promessas da ascensão dialética juntam-se os riscos do trágico e da perda que repercutem nas memórias do narrador-protagonista. Esta questão revela interesse. Em *A origem do drama barroco alemão*, de Walter Benjamin, há passagens cuja meditação acerca da memória é intensa. Tomemos como exemplo o trecho:

A crítica é a mortificação das obras. Mais que quaisquer outras, as obras do Barroco confirmam essa verdade. Mortificação das obras: por consequência, não, romanticamente, um despertar da consciência nas que estão vivas, mas uma instalação do saber nas que estão mortas. A beleza que dura é um objeto do saber. Podemos questionar se a beleza que dura ainda merece esse nome; o que é certo é que nada existe de belo que não tenha em seu interior algo que mereça ser sabido.

A filosofia não deve duvidar do seu poder
de despertar a beleza adormecida na obra.
(BENJAMIN, 1984, p. 203-4)

Todo um trabalho da memória se descerra no ofício de ressuscitar a beleza adormecida. Não está excluída a possibilidade de se despertarem monstros juntamente com a jovem que sonha alheia ao tumulto do mundo. Talvez sejam os seus sonhos precisamente mais tumultuados do que se julga. O despertar a retira do terror onírico e a devolve ao assombro da vigília, tornando-se difícil saber o que resultaria menos doloroso. Neste caso, não apenas “o sono da razão produz monstros” (Goya). A memória pulsa ambiguidade quando divisa algo de noturno e pavoroso também nos meandros mais iluminados da razão, resultando vão o tentame de lhe dissolvermos as sombras, as quais, não raro, em um gesto de teimosia irônica, retornam agigantadas.

Preocupação similar com a memória é recorrente no *Grande sertão: veredas*, especialmente a partir dos desencontros do protagonista, Riobaldo. Um desses desencontros é o amoroso. Memória e amor são inseparáveis nessa narrativa, nela o amor não assume a promessa de absoluto que há no romantismo, mais especificamente em *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner. Parece mais afim a uma experiência de finitude.

O amor de Riobaldo opera em triplo nível de negatividade: 1. A linguagem com a qual descreve Diadorim. 2. O caráter pervertido de que lhe parecia revestir-se a sua paixão: durante todo o romance julgava

ser ela um homem – o engano era motivado pelas vestes e o comportamento viril que ela ostentava. Tem um falso alívio quando, depois de morta, descobre-lhe o sexo. Falso porque ele bem o sabe, amou o homem que supunha ser Diadorim. Em grande medida, a ilusão e o erro de leitura atravessam não apenas o amor de Riobaldo, mas a estrutura mesma do romance de Rosa. 3. A própria construção do nome “Diadorim”. Sua etimologia sugere a junção da partícula disjuntiva *dia* com o substantivo *doros* (dom, dádiva), ambos de origem grega. A partícula “im” se ligaria a sufixação de um diminutivo carinhoso¹⁰³. Todo esse jogo configura essa personagem em uma perspectiva errada, um dom que, em um movimento algo paradoxal, nunca se dá efetivamente. Trata-se de personagem cifrada sob o signo da perda e da dispersão, sem o encontro com o absoluto, efeito lisérgico do amor. Nietzsche já observara a “ironia trágica que constitui a essência do

103. É bastante persuasiva a análise a que Augusto de Campos submeteu o nome “Diadorim”, dividindo-o assim: a) Dia + adora + im; b) Diá + dor + im. A implicação que tira da análise é percuciente: “O que existe de *ser* e amor em Diadorim é representado pela vertente a) *Dia + adora*. O que há de *não-ser*, pela vertente b) *Diá* (diabo) + *dor*.” (CAMPOS, 1991, p. 339). Não nos parece que as duas análises, a nossa e a de Augusto de Campos, excluam-se mutuamente. Revelam visadas diferentes. Mas em um ponto se avizinham: o nome “Diadorim” manifesta as ambiguidades que vinculam a personagem e, em grande medida, todo o *Grande sertão*.

amor.” (NIETZSCHE, 1999, p. 13). Guimarães Rosa a isso acrescenta algumas notas melancólicas.

Diadorim, no entanto, não obriga apenas a um transtorno amoroso: o passado também é reescrito, não com vistas ao esclarecimento, mas como efígie de um sintoma: “Diadorim é a minha neblina” (ROSA, 1994, p. 21), observa o narrador a certa altura. A imagem é romântica apenas na aparência, pois o traço semântico *difere* do pressentimento do absoluto: essa personagem é o nome de uma perda, de uma fissura. É por causa dela que Riobaldo não pode reencontrar o passado – ao menos na pureza de sua manifestação primitiva.

Os desencontros que acompanham a escrita da memória devem-se a uma concepção não instrumental de linguagem e a uma resistência à reificação do homem. Riobaldo vê escapar o passado, do qual a memória lhe celebra as exéquias, porque não há uma origem identificada e estável à qual se possa remeter entes e pessoas e dizer: “assim eram as coisas”, “isto era Diadorim”, “este era *eu*”. O desvio é o tema recorrente nas veredas da memória e da linguagem. Quando imaginamos ter chegado a algo, este se nos escapa, espécie de espelho melancólico da escrita. A memória mostra-se involuntária, irreproduzível, incontrolável. Nossas certezas acerca da leitura acham-se então sepultadas, sob o túmulo e signo (*sema*) da linguagem rosiana. A escrita é antes o lugar de onde se desvia, do que a origem a que se encaminha, embalando tragicamente a memória.

Diadorim dá a Riobaldo ocasião de examinar a fugacidade de todos os momentos, que apagam inapelavelmente os traços do companheiro amado. Em um momento, enuncia em bela redondilha: “Despedir dá febre.” (ROSA, 1994, p. 46). O narrador conhece assim o peso da saudade. Em cifra acentuadamente platônica, o *amor erótico* o eleva em direção a conjeturas ontológicas maiores. O que granjeia com isso, no entanto, não é a revelação do Ser, mas da fissura que o estilhaça, da *perda ontológica*: “o que é, é saudade.” (ROSA, 1994, p. 80). Aqui o pensamento segue a compreensão do ser na dimensão da *ferida ontológica*: “só é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável.” (SZONDI, 2004, p. 85) Esta ferida (*Wunde*) que se esvai em cada gesto de despedida recebe nomes e ênfases variadas. No romance rosiano, inscreve-se nas saudades do(a) amado(a), sob cuja dor a narrativa vai-se tecendo não raro em modalidade trágica. Mesmo o lirismo tantas vezes encontrado nos aforismos com que o narrador desenha o perfil de Diadorim silhueta certa tragicidade. Ela sugere em seu nome, portanto, o esfacelamento da memória. Seu tom erradio (*dia*) oferta (*doros*) apenas fragmentos de si e do passado. Por isso Riobaldo é cauteloso: “Qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura” (ROSA, 1994, p. 200), e adiante escreve: “Vivendo, se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas.” (ROSA, 1994, p. 264). A ambiguidade dessa personagem aduz o entrelaçamento entre memória, amor e esperança

no romance. Se a redenção não os alcança e unifica, é porque a linguagem, a exemplo de Diadorim, recusa qualquer reconciliação, o repouso da unidade.

O momento de revelação do sexo do(a) amado(a) conduz a perfeito arremate esses planos oblíquos de articulação entre memória e passado. No texto sobressai a busca pela elaboração poética e montagem do quadro em que se ligam o protagonista e as emoções intensas que o atravessam:

Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível; e levantei a mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucuia, como eu soluçei meu desespero.

O senhor não repare. Demore, que eu conto. A vida da gente nunca tem termo real. (...) E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo:

— “Meu amor!...”

Foi assim. Eu tinha me debruçado na janela, para poder não presenciar o mundo. (ROSA, 1994, p. 380)

À distância temporal, entre o passado do evento e o presente quando é narrado ao interlocutor de Riobaldo, contrapõe-se a proximidade afetiva do corpo da amada. Esta estrutura, porém, é suficientemente

ambíguo para fomentar novo jogo de oposição, em que a familiaridade de Diadorim é ela mesma fonte de estranheza, de distanciamento, após a descoberta do segredo. A revelação exige esforço cambiante de linguagem. Inicialmente, por uma afirmação simples: “Ela era”. Depois, mais diretamente: “Diadorim era uma mulher”. Faz-se necessário reforçar a asseveração por meio de analogias que, por seu teor poético, findam por vincar novos desvios, como se o escritor introduzisse as veredas do sertão no interior das próprias frases: primeiramente, por via negativa: “como o sol não acende a água do rio Urucuia”; depois, afirmativamente, em bela metonímia: “eu soluicei meu desespero”. Tudo se torna suficientemente desnorteante para fomentar mais uma oposição: entre o interior do quarto onde preparavam o corpo da sua amada, e o exterior. Por meio de uma antítese irônica, afirma ter-se posto na janela para não ver o mundo. A expressão pode sugerir a teia simbólica do que significava mundo para ele: uma descoberta que reorienta toda a interpretação do passado, mas da qual ele tenta, provisoriamente, afastar-se. Após atravessar os diversos níveis dessa experiência, o velho jagunço, longe de exasperar-se, aceita o convívio da incerteza, afinal de contas até sobre si mesmo sabe muito pouco. Este “si” é tão cambiante, que o desfecho da narração não se apresenta exatamente heroico; mais prenhe de incertezas, do que de arroubos corajosos. A sabedoria de Riobaldo revela-se então socrática apenas na aparência. A *maieutica* nele esconde mais do que manifesta. A ignorância não é uma suspensão

provisória do saber, mas a própria *condição humana*. Eis o máximo a que o aprendizado da memória pode conduzi-lo. É o momento em que Riobaldo pode confiar-nos alguns segredos, urdidos com silêncio e saudade.

Eduardo Coutinho nota que essa passagem da descoberta do sexo de Diadorim constitui um dos pontos cruciais do romance, intimamente relacionada à questão do olhar. Mais especificamente, à relatividade dos sentidos (COUTINHO, 2013). É provocada por uma pergunta recorrente na narrativa, com a qual Riobaldo expressa a culpa por não haver sequer desconfiado da verdade por trás da aparência: “Como foi que não tive um pressentimento?” (ROSA, 1994, p. 125) Também presente com pequenas variações algumas páginas adiante: “Como é que eu ia poder ter pressentimento das coisas terríveis que vieram depois, conforme o senhor vai ver, que já lhe conto?” (ROSA, 1994, p. 184). Semelhante quadro impreciso, ambíguo, que fez Riobaldo equivocar-se tantas vezes em sua leitura, explica algo da sedução provocada pelo romance. Sua articulação recorrentemente trágica das oposições que tece desconhece o desvelo por prover uma síntese mais abrangente. Esta síntese apenas se nomeia negativamente – ela é aquele nome de que a narrativa tantas vezes desconfia. Sua pulsação erótica a conduz não exatamente à *scala amoris* platônica, mas aos labirintos de um saber a que a escrita fragmentária pode no máximo acenar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁVILA, Afonso. Posfácio. In NUNES, Benedito. “O amor na obra de Guimarães Rosa”. In *O dorso do tigre*. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- AZEVEDO, Maria Teresa Schiappa. “Introdução”. In PLATÃO. *O banquete*. Trad. Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad., apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERNADETE, Seth. On Plato’s *Symposium*. In: *The argument of the action: essays on Greek poetry and philosophy*. Edited with an introduction by Ronna Burger and Michael Davis. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.
- COUTINHO, Eduardo F. *Grande sertão: veredas. Travessias*. São Paulo: É Realizações, 2013.
- FERRARI, G. R. F. Platonic love. In KRAUT, Richard. *The Cambridge companion to Plato*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- FERREIRA, José Ribeiro. Introdução. In.: PLATÃO. *Fedro*. Trad. José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2009.
- HACKFORTH, R. Introduction. In.: PLATO. *Phaedrus*. Trad. R. Hackforth. Cambridge: Cambridge University Press, 1952 (repr. 1997).
- JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

- NIETZSCHE, Friedrich. “O caso Wagner”, §2. *In O caso Wagner: um problema para músicos / Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- NUNES, Benedito. “O amor na obra de Guimarães Rosa”. *In O dorso do tigre*. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- NUSSBAUM, Martha. The speech of Alcibiades: a reading of the *Symposium*. In: *The fragility of goodness: luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- PLATÃO. *O Banquete*. Trad. Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70, 2010.
- _____. *Fedro*. Trad. José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2009.
- _____. *Lísis*. Trad. Francisco de Oliveira. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980.
- REEVE, C. D. E. Plato on eros and friendship. In BENSON, Hugh H. *A companion to Plato*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.
- ROSA, Guimarães. “Grande sertão: veredas”. *In Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Vol. 2.
- SPERBER, Suzi Frankl. As palavras de chumbo e as palavras aladas. *Floema – Ano II, n. 3*, p. 137-157, jan./jun. 2006.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- TRABATTONI, Franco. O amor platônico. In PLATÃO. Trad. Rineu Quinalia. São Paulo: Annablume, 2010. (Coleção Archai: as origens do pensamento ocidental, 2).

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor. Caracterização de Walter Benjamin. In.: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- AESCHYLUS. *Prometheus bound*. Ed. Mark Griffith. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- AGAMBEN, Giorgio. Filosofia e tragédia. A filosofia como retomada da consciência trágica. In.: *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henriques Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- _____. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALCMEONE. Trad. Maria Timpanaro Cardini. In.: DIELS, Hermann e KRANZ, Walther. *I Presocratici*. 3ª. ed. Trad. Giovanni Reale et. al. Milano: Bompiani, 2006.
- ARENDT, Hannah. Walter Benjamin: 1892-1940. In.: *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ARISTÓFANES. *As aves*. Trad. Maria de Fátima Sousa Silva. Lisboa: Edições 70, 2006.
- _____. *As rãs*. Trad. Américo da Costa Ramalho. Lisboa: Edições 70, 2008.

- ARISTOPHANES. *Birds*. Edição, introdução e comentários de Nan Dunbar. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- ADORNO, Theodor W. Educação após Auschwitz. In.: *Educação e emancipação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicómaco*. Trad. António de Castro Caeiro. 4ª. ed. Lisboa: Quetzal, 2012.
- _____. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. 4ª. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2011.
- _____. *Poetics*. Org. D. W. Lucas. Oxford: Oxford University Press, 1980.
- _____. *Poetics*. Trad. Stephen Halliwell. In.: ARISTOTLE. *Poetics*; LONGINUS. *On the sublime*; DEMETRIUS. *On style*. Cambridge, Massachusetts; London: Harvard University Press, 1995. (The Loeb Classical Library, 199).
- _____. *Poetics*. Trad. e comentários George Whalley. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1997.
- _____. *Politics*. Trad. H. Rackham. London: William Heinemann; Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1959.
- _____. *Politics*. Trad. Carnes Lord. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
- _____. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.
- ATAÍDE, Tristão de. O transrealismo de G. R. In.: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica).

- AULETE, Caldas. *Dicionário da língua portuguesa*. Disponível em <<http://www.aulete.com.br>>. Acesso em 14 ago. 2014.
- ÁVILA, Afonso. Posfácio. In.: NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- AZEVEDO, Francisco Pereira dos Santos. *Dicionário analógico da língua portuguesa*. 2ª. ed. São Paulo: Lexikon Editora, 2010.
- AZEVEDO, Maria Teresa Schiappa. Introdução. In.: PLATÃO. *O banquete*. Trad. Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70, 2010.
- BABUT, Daniel. Sur la notion d' "Imitation" dans les doctrines esthétiques de la Grèce Classique. *Revue des Études Grecques*, tome 98, fascicule 465-466, Janvier-Juin 1985. p. 72-92.
- BAILLY, Anatole. *Le grand Bailly – dictionnaire grec-français*. Hachette: Paris, 2000.
- BALDICK, Chris. *Oxford concise dictionary of literary terms*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- BARTHES, Roland e COMPAGNON, Antoine. *Leitura*. Trad. Tereza Coelho. Enciclopédia Eunaudi, Imprensa Nacional, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Edição bilíngüe.
- BENJAMIN, Walter. *As afinidades eletivas* de Goethe. In.: *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Trad. Mônica Krausz Bornebusc, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.
- _____. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In.: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e*

- política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a.
- _____. Destino e caráter. Trad. Ernani Chaves. In.: *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011a.
- _____. Para uma crítica da violência. Trad. Ernani Chaves. In.: *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011b.
- _____. O narrador. In.: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad., apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. Paris, capital do século XIX. In.: *Sociologia*. Trad. Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991a. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).
- _____. Parque central. In.: *Sociologia*. Trad. Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991b. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).
- _____. *Passagens*. Org., edição brasileira: Willi Bolle, com colabora de Olgária Matos. Trad. do alemão: Irene Aron; trad. do francês: Cleonice Paes B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- _____. Sobre o caráter destrutivo. In.: *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Seleção e apresentação: Willi Bolle. Trad. Celeste H.

- M. Ribeiro de Sousa *et al.* São Paulo: Cultrix/Editora da USP, 1986.
- _____. Teses “Sobre o conceito de história”. Tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Müller. In.: LÖWY, Michael. *Aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução de Wanda Nogueira C. Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.
- BERMANN, Marshall. *Aventuras no marxismo*. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BERNADETE, Seth. On Plato’s *Symposium*. In: *The argument of the action: essays on Greek poetry and philosophy*. Edited with an introduction by Ronna Burger and Michael Davis. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.
- BERNAYS, Jakob. Catharsis: from fundamentals of Aristotle’s lost essay on the “effect of tragedy”. Trad. Peter L. Rudnytsky. *American Imago*, Volume 61, Number 3, Fall 2004, pp. 319-341.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- BLUNDELL, Mary Whitlock. *Helping friends and harming enemies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- BOLLACK, Jean e WISMANN, Heinz. *Héraclite ou la séparation*. Paris: Les Éditions du Minuit, 1972.
- BOLLE, Willi. *A fisiognomia da metrópole: representação da história em Walter Benjamin*. 2ª. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

- _____. grandesertão.br ou: a invenção do Brasil. In.: MADEIRA, Angélica e VELOSO, Mariza. (orgs.) *Descobertas do Brasil*. Brasília: Ed. UnB, 2001.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- _____. *Teatro completo em 12 volumes*. Trad. Wolfgang Bader, Marcos Roma Santa e Wira Selanski. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. Vol.11.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.
- BURIAN, Peter. Introduction and notes. In.: EURIPIDES. *The Trojan women*. Trad. Alan Shapiro. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Veja, 1993.
- CAMPOS, Augusto de. Um lance de “Dês” do *Grande sertão*. In.: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica).
- CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In.: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica).
- CARVALHO, Tiago Nascimento. O tema da Ética de Estado nas *Aves* de Aristófanes. *Archai*, n. 12, jan - jun, 2014, p. 19-24.
- CHESTERTON, G. K. The blue cross. In.: *Father Brown: selected stories*. London: Collector’s Library, 2003.

- CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In.: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.
- COELHO, Nelly Novaes. Guimarães Rosa e o *Homo ludens*. In.: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica).
- CORNELLI, Gabriele. *O pitagorismo como categoria historiográfica*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2010.
- COUTINHO, Eduardo F. *Grande sertão: veredas. Travessias*. São Paulo: É Realizações, 2013.
- _____. (org.). *Guimarães Rosa*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica).
- _____. Guimarães Rosa: um alquimista da palavra. In.: ROSA, Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. V. 1, p. 19.
- CUDDON, J. A. *A dictionary of literary terms and literary theory*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2013.
- CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. *O que é filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 1992.

- DE MAN, Paul. *Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Nietzsche, Rilke e Proust*. Trad. Lenita Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- DESERTO, Jorge. Não-lugar ou lugares outros? Notas sobre a utopia no teatro grego. Revista da Faculdade de Letras “Línguas e Literaturas”. Porto, XX, 1. 2003, p. 317-330.
- DIXSAUT, Monique. *Platon: le désir de comprendre*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2003.
- DUNBAR, Nan. Comentary. In.: ARISTOPHANES. *Birds*. Edição, introdução e comentários de Nan Dunbar. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- DUNN, Francis M. *Closure and innovation in Euripidean drama*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1996.
- ÉSQUILO. *Orestéia I: Agamêmnon*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2004.
- _____. Prometeu prisioneiro. Trad. Trajano Vieira. In.: ALMEIDA, Guilherme de; VIEIRA, Trajano. *Três tragédias gregas: Antígone, Prometeu prisioneiro, Ájax*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- EURÍPIDES. *As troianas*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 1996.
- EURIPIDES. *Trojan women; Iphigenia among the Taurians; Ion*. Ed. e trad. David Kovacs. (Loeb Classical Library). Cambridge, Massachusetts; London: Harvard University Press, 1999.
- FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. 6ª. ed. Rio de Janeiro: FAE, 1994.

- FERRARI, G. R. F. Platonic love. In.: KRAUT, Richard. *The Cambridge companion to Plato*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- FERREIRA, José Ribeiro. Introdução. In.: PLATÃO. *Fedro*. Trad. José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2009.
- _____. Introdução. In.: SÓFOCLES. *Filoctetes*. Trad. José Ribeiro Ferreira. 4ª. ed. Coimbra: Calouste Gulbenkian, 2007.
- FIGUEIREDO, Cândido de. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Lisboa: [s. n.], 1913.
- FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. do texto por Marise M. Curioni; trad. das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Críticas estéticas e políticas da katharsis compreendida como identificação. In.: DUARTE, Rodrigo; FREITAS, Verlaine; KANGUSSU, Imaculada (orgs.). *Kátharsis: reflexões de um conceito estético*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002.
- _____. As formas literárias da filosofia. In.: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006a.
- _____. *História e narração em Walter Benjamin*. 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. Platão, creio, estava doente. In.: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006b.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambigüidade no Grande-sertão: veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GOETHE, Johann W. *Briefe 1819-1821*. Berlin: Jazzybee Verlag Jürgen Beck, 2012.

- GOLDEN, Leon. Catharsis. Transactions and Proceedings of the American Philological Association, Vol. 93 (1962), pp. 51-60
- GREGORY, Justina. Euripidean tragedy. In.: GREGORY, Justina (org.). *A companion to Greek tragedy*. Blackwell: Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- GRIFFITH, Mark. *The authenticity of Prometheus bound*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- _____. Commentary. In: AESCHYLUS. *Prometheus bound*. Ed. Mark Griffith. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- HACKFORTH, R. Introduction. In.: PLATO. *Phaedrus*. Trad. R. Hackforth. Cambridge: Cambridge University Press, 1952 (repr. 1997).
- HALL, Edith. *Greek tragedy: suffering under the sun*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- _____. The sociology of Greek tragedy. In.: EASTERLING, Patricia. E. (org.). *The Cambridge companion to Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- HALLIWELL, Stephen. *Aristotle's Poetics*. 2^a. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- _____. Introduction and commentary. In.: ARISTOTLE. *Poetics*; LONGINUS. *On the sublime*; DEMETRIUS. *On style*. Cambridge, Massachusetts; London: Harvard University Press, 1995. (The Loeb Classical Library, 199).
- HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, R.J.: Vozes; Bragança Paulista, S.P.: Editora Universitária São Francisco, 2008.

- _____. *Ser e tempo*. Trad. Fausto Castilho. Campinas, S. P.: Editora Unicamp; Petrópolis, R. J.: Vozes, 2012. Edição bilíngue.
- HERÁCLITO DE ÉFESO. Fragmentos. Trad. José Cavalcante de Souza. In.: *Os pré-socráticos*. Org. José Cavalcante de Souza. 2ª. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os Pensadores)
- HERINGTON, John. *Aeschylus*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- HIPPOCRATES. IV. *Nature of man, Regimen in health, Humours, Aphorisms*. Trad. W. H. S. Jones. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press; London: William Heinemann, 1959.
- _____. *Diseases, internal affections*. Trad. Paul Potter. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press; London: William Heinemann, 1988.
- HOBBSAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX*. Trad. Marcos Santarrita. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 6ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- IANNI, Octavio. *Dialética e capitalismo: ensaio sobre o pensamento de Marx*. 3ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1988.
- ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In.: LIMA, Luiz Costa. Org. e trad. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2ª. edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- JAEGGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

- JAMESON, Fredric. *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*. London: Routledge, 2002.
- JANKO, Richard. From catharsis to the Aristotelian mean. In.: RORTY, Amélie Okseberg (org.). *Essays on Aristotle's Poetics*. New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- _____. *On comedy: towards a reconstruction of Poetics II*. Berkeley and Los Angeles: California University Press, 1984.
- JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. In.: LIMA, Luiz Costa. Org. e trad. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2ª. edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
- JEBB, Richard C. Introduction. In.: SOPHOCLES. *The plays and fragments – volume 4: Philoctetes*. Ed. Richard C. Jebb. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- JENNY, Laurent. La stratégie de la forme. Poétique : revue de théorie et d'analyses littéraires. Paris, no. 27, p. 257-281, 1976.
- JUDET DE LA COMBE, Pierre. *Les tragédies grecques sont-elles tragiques?* Paris: Bayard Éditions, 2010.
- KOLAKOWSKI, Leszek. *Las principales corrientes del marxismo: I. los fundadores*. Trad. Jorge Vigil. Madrid: Alianza Editorial, 1978.
- KOTHE, Flávio. Introdução. In.: Celan, Paul. *Poemas*. Trad. e introdução de Flávio Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.
- KUNZE, Reiner. *Poemas*. Trad. Luz Videira e Renato Correia. Porto: Paisagem Editora, 1984.

- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia*. Org. Virginia de Araújo Figueiredo e João Camilo Penna; trad. João Camilo Penna *et al.* São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1940. In.: THESAURUS LINGUAE GRAECAE. <http://stephanus.tlg.uci.edu/lsg/#eid=1&context=lsj> (acessado em 29 de março de 2014).
- LEAR, Jonathan. Katharsis. In.: RORTY, Amélie Okseberg (org.). *Essays on Aristotle's Poetics*. New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.
- LITRÉE, Émile. Grève. In.: *Dictionnaire de la langue française*. Paris: Librairie Hachette, 1874. Tome II (D-H).
- LONGRIGG, James. *Greek rational medicine: philosophy and medicine from Alcmaeon to the Alexandrians*. Routledge: London, 1993.
- LORAUX, Nicole. *The mourning voice: an essay on Greek tragedy*. Trad. Elizabeth Tapnell Rawlings. New York: Cornell University Press, 2002.
- _____. A tragédia grega e o humano. Trad. Maria Lúcia Machado. In.: LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- LÖWY, Michael. *Aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Tradução de Wanda Nogueira C. Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie

- Gagnebin e Marcos Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.
- _____. *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin*. Trad. Myrian Veras Baptista e Magdalena Pizante Baptista. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990.
- LUCAS. Introduction and commentary. In.: ARISTOTLE. *Poetics*. Trad. D. W. Lucas. Oxford: Oxford University Press, 1980.
- LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classes: estudos sobre a dialética marxista*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Estética: I. la peculiaridad de lo estético. 4. cuestiones preliminares de lo estético*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1965. V. 4.
- _____. *Realismo crítico hoje*. Trad. Ermínio Rodrigues. Brasília: Coordenada-Editora de Brasília, 1969.
- _____. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).
- MACHADO, Roberto. *Zaratustra: tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Trad. Regis Barbosa e Flávio Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Vol. 1.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Trad. José Carlos Bruni e Marco Aurélio Nogueira. 11ª ed. São Paulo: Hucitec, 1999.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1997.

- _____. *O marxismo ocidental*. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- NICEV, Alexandre. *La catharsis tragique d'Aristote*. Sofia: Éditions de l'Université de Sofia, 1982.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Trad. Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Also sprach Zarathustra: ein Buch für alle und keinen*. Köln: Anaconda Verlag, 2005.
- _____. Assim falou Zaratustra: um livro para todos e ninguém. In.: *Obras incompletas I*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. 4ª. ed. São Paulo, Nova Cultural, 1987. (Coleção Os Pensadores).
- _____. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *O caso Wagner: um problema para músicos / Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NOVAES, Adauto (org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In.: *O dorso do tigre*. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- _____. *No tempo do niilismo*. São Paulo: Ática, 1993.
- NUSSBAUM, Martha. Consequences and character in Sophocles' Philoctetes. *Philosophy and Literature*, vol. 1, nº 1, Fall 1986, p. 25-53.

- _____. *The fragility of goodness: luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- OLIVEIRA, Manfredo Araújo. *Reviravolta lingüístico-pragmática na filosofia contemporânea*. São Paulo: Loyola, 1996.
- ORMAND, Kirk. *A companion to Sophocles*. Oxford: Blackwell, 2012.
- REHM, Rush. *The play of space: spatial transformation in Greek tragedy*. New Jersey: Princeton University Press, 2002.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Introdução. In.: EURÍPIDES. *As troianas*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 1996.
- _____. Prefácio. In.: ARISTÓTELES. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 4ª. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2011.
- PHILOSTRATUS, The Athenian. *The life of Apollonius of Tyana*. Trad. F. C. Conybeare. London: William Heinemann; New York: The Macmillan Co, 1912. Vol. 2. (The Loeb Classical Library, 17).
- PLATÃO. *O Banquete*. Trad. Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70, 2010.
- _____. *Crátilo*. Trad. Maria José Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.
- _____. *Fedro*. Trad. José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2009.
- _____. *Lísis*. Trad. Francisco de Oliveira. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980.

- _____. *República*. Trad. e notas Maria Helena da Rocha Pereira. 6ª. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1990.
- _____. *Sofista*. Trad. Henrique Murachco, Juvino Maria Jr. e José Trindade Santos. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2011.
- PLATON. *Oeuvres complètes*. Org. Luc Brisson. Trad. Luc Brisson *et. al.* Paris: Flammarion, 2011.
- PODLECKI, Anthony J. *The political background of Aeschylean tragedy*. 2ª. ed. London: Bristol Classical Press, 1999.
- PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- PUENTE, Fernando Rey. A kátharsis em Platão e Aristóteles. In.: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia; FREITAS, Verlaine; KANGUSSU, Imaculada (orgs.). *Kátharsis: reflexões de um conceito estético*. Belo Horizonte: C/Arte, 2002.
- _____. O súbito (exaíphnes) em Platão. In.: *Ensaio sobre o tempo na filosofia antiga*. São Paulo: Annablume, 2010.
- QUASIMODO, Salvatore. *Poemas*. Seleção e tradução Geraldo Holanda Cavalcanti. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- REALE, Giovanni. *Introducción a Aristóteles*. Barcelona: Editorial Herder, 1985.
- REEVE, C. D. E. Plato on eros and friendship. In.: BENSON, Hugh H. *A companion to Plato*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.
- REHM, Rush. *The play of space: spatial transformation in Greek tragedy*. New Jersey: Princeton University Press, 2002.

- RICOEUR, Paul. *Freud: una interpretación da la cultura*. Trad. Armando Suárez. México: Siglo Veintiuno Editores, 1990.
- _____. *Interpretação e ideologias*. Org. e trad. Hilton Japiassu. Petrópolis, R.J.: Vozes, 2008.
- _____. O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento. In.: SACKS, Sheldon. Trad. Leila Cristina M. Darin *et. al.* São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.
- _____. *Tempo e narrativa I*. Trad. Constança Marcondes César. Campinas: Papyrus, 1994.
- ROCHLITZ, Reiner. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Trad. Maria Elena Ortiz Assumpção. Bauru: EDUSC, 2003.
- ROSA, Guimarães. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-67)*. Edição, organização e notas Maria Aparecida F. M. Bussolotti; tradução Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro, Nova Fronteira / Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2003.
- _____. Grande sertão: veredas. In *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Vol. 2.
- ROSDOLSKY, Roman. *Gênese e estrutura de O capital de Karl Marx*. Trad. César Benjamin. Rio de Janeiro: EDUERJ/Contraponto, 2001.
- ROSE, Peter W. *Sons of the gods, children of earth: ideology and literary form in Ancient Greece*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.
- _____. Sophocles and class. In.: ORMAND, Kirk. *A companion to Sophocles*. Oxford: Blackwell, 2012.

- ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Desenveredando Rosa: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.
- RUTHERFORD, R. B. *The art of Plato – ten essays in Platonic interpretation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Heidegger: um mestre da Alemanha entre o bem e o mal*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2000.
- SAÏD, Suzanne. Aeschylean tragedy. In.: GREGORY, Justina. *A companion do Greek tragedy*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
- _____. *Sophiste et tyran, ou le problème du Prométhée enchaîné*. Paris: Klincksieck, 1985.
- SHELLING, F. W. J. Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo. In.: *Obras escolhidas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os Pensadores).
- _____. *Filosofia da arte*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001. (Clássicos).
- SCODEL, Ruth. Sophoclean tragedy. In.: GREGORY, Justina. *A companion to Greek tragedy*. Oxford: Blackwell, 2008.
- SEGAL, Charles. *Sophocles' tragic world: divinity, nature, society*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995.
- SILVA, Maria de Fátima de Sousa e. *Ésquilo: o primeiro dramaturgo europeu*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2005
- _____. Introdução. In.: ARISTÓFANES. *As aves*. Trad. Maria de Fátima Sousa Silva. Lisboa: Edições 70, 2006.

- SÓFOCLES. *Filoctetes*. Trad. José Ribeiro Ferreira. 4ª. ed. Coimbra: Calouste Gulbenkian, 2007.
- SOMMERSTEIN, Alan H. *Aeschylean tragedy*. London: Duckworth, 2010.
- SOPHOCLES. *The plays and fragments – volume 4: Philoctetes*. Ed. Richard C. Jebb. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- SOTTOMAYOR, Ana Paula Quintela. Introdução. In.: ÉSQUILO. *Prometeu agrilhoado*. Trad. Ana Paulo Quintela Sottomayor. Lisboa: Edições 70, 2008.
- SPERBER, Suzi Frankl. As palavras de chumbo e as palavras aladas. Floema – Ano II, n. 3, p. 137-157, jan./jun. 2006.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- TAPLIN, Oliver. Aeschylean silences and silences in Aeschylus. *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 76 (1972), p. 57-97.
- THUCYDIDES. *History of the Pelonesian war: books I and II*. London: William Heinemann; Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1956.
- TRABATTONI, Franco. A argumentação platônica. *ARCHAI: Revista de Estudos sobre as Origens do Pensamento Ocidental*. Brasília, n. 4, p. 11-27, jan. 2010a.
- _____. *Platão*. Trad. Rineu Quinalia. São Paulo: Annablume, 2010b. (Coleção Archai: as origens do pensamento ocidental, 2).
- VEGETTI, Mario. *Um paradigma no céu: Platão político, de Aristóteles ao século XX*. Trad. Maria da Graça Gomes

- de Pina. São Paulo: Annablume, 2010. (Coleção Archaí: as origens do pensamento ocidental, 4).
- VIEIRA, Trajano. Inflexível Filoctetes. In.: SÓFOCLES. *Filoctetes*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. Tirania olímpica. In.: ALMEIDA, Guilherme de; VIEIRA, Trajano. *Três tragédias gregas*: Antígone, Prometeu prisioneiro, Ajax. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- WHALLEY, Georg. Commentary. In.: ARISTOTLE. *Poetics*. Trad. e comentários George Whalley. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1997.
- WILSON, Edmund. Filoctetes: a ferida e o arco. Trad. Cide Piquet. In.: SÓFOCLES. *Filoctetes*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2009.
- WINNINGTON-INGRAM, Reginald. P. Aeschylus. In.: EASTERLING, P. E.; KNOX, B. M. W. *The Cambridge history of classical literature I: Greek literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- _____. *Sophocles: an interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- WOODRUFF, Paul. The *Philoctetes* of Sophocles. In.: ORMAND, Kirk. *A companion to Sophocles*. Oxford: Blackwell, 2012.

(Página deixada propositadamente em branco)



TÍTULOS

Compêndio da arte militar

Vegécio

A beleza e o mármore: o tratado De Architectura de Vitruvius e o Renascimento

Mário Henrique S. D'Agostino

Arquitetura do Oriente Médio ao Ocidente: a transferência de elementos arquitetônicos através do Mediterrâneo até Florença

Andrea Piccini

Retórica

Adma Muhana, Mayra Laudanna, Luiz Armando Bagolin (orgs.)

Nos passos de Homero: ensaios sobre performance, filosofia, música e dança a partir da Antiguidade

Marcus Motta

COLEÇÃO ARCHAI

As origens da alma: os gregos e o conceito de alma de Homero a Aristóteles

Thomas M. Robinson

Platão

Franco Trabattoni

Ensaio sobre o tempo na Filosofia Antiga

Fernando Rey Puente

Um paradigma no céu: Platão político, de Aristóteles ao século XX

Mario Vegetti

Platão e o orfismo: diálogos entre religião e filosofia

Alberto Bernabé

A potência da aparência: um estudo sobre o prazer e a sensação nos Diálogos de Platão

Fernando Muniz

Platão: helenismo e diferença – raízes culturais e análise dos diálogos
Maria Teresa Nogueira Schiappa de Azevedo

O prazer, a morte e o amor nas doutrinas dos pré-socráticos
Giovanni Casertano

Platão
Michael Erler

O exercício da razão no mundo clássico – perfil de Filosofia Antiga
Pierluigi Donini e Franco Ferrari

Plotino, escultor de mitos
Lorraine Oliveira

O pensamento mítico no horizonte de Platão
Jaa Torrano

Catábases: estudos sobre viagens ao inferno na Antiguidade
Eudoro de Sousa

CLASSICA DIGITALIA BRASIL

Banquete – Apologia de Sócrates
Xenofonte

Cidadania e Paideia na Grécia Antiga
Delfim Ferreira Leão, José Ribeiro Ferreira e Maria do Céu Fialho

O pitagorismo como categoria historiográfica
Gabriele Cornelli

Oração contra Leócrates
Licurgo

O Truculento
Plauto

Memoráveis
Xenofonte

Vidas Paralelas: Alcibiades e Coriolano
Plutarco

Obras Morais: o banquete dos sete sábios
Plutarco

Obras Morais: como distinguir um adúlador de um amigo; Como retirar benefícios dos inimigos; Acerca do número excessivo de amigos
Plutarco

Obras Morais: diálogo sobre o Amor; Relatos de amor

Plutarco

Plutarco e as artes: pinturas, cinemas e artes decorativas

Luís de Nazaré Ferreira, Paulo Simões Rodrigues e Nuno Simões Rodrigues

REVISTA ARCHAI

Volumes I a XII, semestral, desde julho de 2008.

PORTUGALIAE MONVMENTA NEOLATINA

Missão dos embaixadores japoneses à curia romana, v. I

Duarte de Sande

Missão dos embaixadores japoneses à curia romana, v. II

Duarte de Sande

As antiguidades da Lusitânia

André de Resende

Opera Omnia, paráfrases a Job e à sabedoria de Salomão

Jerónimo Osório

Sedecias, teatro

Luís da Cruz

Metafísica

Luís António Verney

Obra literária, prosa latina, v. I

Jerónimo Cardoso

Obra literária, poesia latina, v. II

Jerónimo Cardoso

Correspondência latina

Damião de Góis

Lógica

Luís António Verney

(Página deixada propositadamente em branco)

Caro Leitor,

Agradecemos pela aquisição desta publicação da Annablume Editora.

Desde 1993, a Annablume edita ensaios e textos acadêmicos sobre os mais diversos temas ligados às Humanidades.

Gostaríamos de mantê-lo atualizado sobre nossos lançamentos, eventos, reedições e promoções nas áreas de seu interesse.

Basta acessar o nosso site (www.annablume.com.br), informar seus dados na seção *Cadastre-se* e selecionar os assuntos sobre os quais você deseja receber informações.

Obrigado e até breve!

José Roberto Barreto Lins
Editor



ANNABLUME

www.annablume.com.br

O s ensaios que compõe esta obra oferecem estudos acerca da tragédia gre-ga mediante o diálogo entre filosofia e literatura — ou mais especificamente, estética e teoria da literatura. Foi seguida a hipótese de que o trágico, mais do que uma prerrogativa da tragédia enquanto gênero literário, é uma categoria estética. Disso decorre a possibilidade de se encontrarem elementos trágicos em expressões literárias e artísticas diversas. Trabalhos mais teóricos se fizeram acompanhar de análises cerradas de textos literários, com o objetivo de articular o plano imanente das obras com o contexto mais amplo no qual se inserem. Semelhante multiplicidade de procedimentos permitiu resistir às limitações inevitáveis de uma análise microestrutural, bem como aos excessos de abstração de determinadas expressões da filosofia do trágico.



• U



C •

