

Entre a tradição e a modernidade: Schiller e a questão do trágico

As considerações acerca da arte trágica desenvolvidas por Aristóteles partem da análise da tragédia dentro de uma técnica poética. Isso significa que sua proposta se define pela delineação dos princípios a partir dos quais se estabelece a mecânica da poética. Isso remete à distinção que Peter Szondi estabelece entre poética da tragédia e filosofia do trágico. Para ele, o trágico como objeto do pensamento nasceu atrelado às reviravoltas filosóficas do século XVIII. Antes disso, o que se via era uma preocupação com a tragédia como gênero literário, com a sistematização de uma série de regras que conduziriam a mais perfeita realização da obra. Porém, na medida em que Kant definiu um novo paradigma para a filosofia, inaugurando uma filosofia da subjetividade, na qual o homem passa a ser a referência de um saber empírico, teve início a modernidade. Dentro dessa perspectiva, surgiu uma preocupação com o fenômeno trágico e com a sua capacidade de retratar a condição humana, desvelando os mais obscuros meandros da existência. Szondi reserva a Schelling o título de precursor da filosofia do trágico:

Muitas vezes se perguntou como a razão grega podia suportar as contradições da sua tragédia. Um mortal, destinado pela fatalidade a ser um criminoso, lutando *contra* a fatalidade e no entanto terrivelmente castigado pelo crime que foi obra do destino! O *fundamento* dessa contradição, aquilo que a tornava suportável, encontrava-se em um nível mais profundo do que onde a procuraram, encontrava-se no conflito da liberdade humana com o poder do mundo objetivo, em que o mortal, sendo aquele poder um poder superior – um *fatum* -, tinha *necessariamente* que sucumbir, e, no entanto, por não ter sucumbido *sem luta*, precisava ser *punido* por sua própria derrota. (...) A tragédia grega honrava a liberdade humana ao fazer seu herói *lutar* contra o poder superior do destino: para não ultrapassar os limites da arte, tinha de fazê-lo *sucumbir*, mas, para também reparar essa humilhação da liberdade humana imposta pela arte, tinha de fazê-lo *expiar* – mesmo que através do crime perpetrado pelo *destino*... (apud Szondi, 2004, p.29)

Esse pensamento posiciona as concepções schillerianas sobre a arte trágica a um passo da abertura para o ontológico no trágico. É fato que Schiller se inquieta com as questões referentes a uma nova maneira de pensar a arte teatral e, por

consequente, a tragédia. Essas inquietações são, por si só, fruto de uma modernidade que tende a redefinir e repensar as categorizações. Todavia, as propostas de Szondi caminham no sentido de que o pensamento de Schiller, apesar da ampliação das abordagens e da lucidez dos argumentos, ainda se mantém preso à tradição aristotélica, posto que não consegue, de fato, alçar vôo rumo a uma interpretação da tragédia que leve à reflexão sobre o comportamento trágico. Vejamos, mediante a análise da Poética, de que forma se dá esse duplo movimento de aproximação e distanciamento.

6.1

Aristóteles e a tragédia grega

Aristóteles se refere, durante todo o texto da Poética, às artes da imitação. Na realidade, esse é o ponto de partida de todas as suas investigações sobre a produção poética. É sobre o ato de imitar em suas mais diversas vertentes que Aristóteles se debruça para tentar compreender tanto a natureza da tragédia quanto de outros gêneros literários. Assim, o conceito de *mimesis* perpassa toda a obra. Porém, curiosamente, Aristóteles não nos dá uma exata definição desse tema. O que se sabe é que, recorrentemente, a teoria mimética da arte é tomada como uma imitação da natureza em tal grau, que exclui, completamente, o papel do artista como gênio criador e inventivo. É evidente, no entanto, que na medida em que Aristóteles define a tragédia como a imitação da ação e da vida, ele não pode partir de uma concepção de imitação que a rebaixe a mera reprodução sem vida, obra morta. Eis o que Carmen Trueba afirma sobre isso:

A mimesis ou similaridade poética tem o poder de produzir em nós uma peculiar e vigorosa impressão de realidade e um prazer próprio. A palavra poética é capaz de nos fazer crer de um modo especial, de nos seduzir e de afetar nossa sensibilidade, despertando em nós emoções diferentes das afecções ordinárias, amiúde mais intensas e vívidas que as impressões que nos suscitam as situações reais, inclusive as mais violentas e inusitadas. (Trueba, 2004, p.24)

Então, se a mimesis consegue despertar em nós essa qualidade de impressões distintas daquelas impostas pela vida e se o seu prazer é tão específico e próprio é porque a sua produção de imagens se fundamenta, inequivocamente, na invenção e na criação poéticas. Ao poeta, portanto, não cabe o título de mero imitador da vida, mas sim o reconhecimento do seu hábil engendro de uma realidade paralela e independente. Apesar disso, o fato é que a mimesis aristotélica é, ainda, controversa e a relação poesia e realidade se encontra ainda sob uma espessa névoa. É possível reconhecer, pela leitura atenta de algumas passagens, qual não é o esquema mimético na Poética, mas defini-lo com precisão é uma tarefa praticamente impossível.

No entanto, se o discurso aristotélico evoca os diferentes gêneros poéticos, isso significa que Aristóteles os coloca, todos, sob o princípio da imitação. Onde se conclui que há, inequivocamente, mais de uma forma de mimesis. No primeiro capítulo, podemos reconhecer uma preocupação com a forma, expressa na afirmação de que o caráter mimético depende dos meios, dos objetos e dos modos. Dito de outra maneira, a mimesis pode surgir com distintas roupagens, de acordo com a intenção e a pretensão do poeta. No que tange aos meios, a imitação pode depender do ritmo, da linguagem e da harmonia. A tragédia, segundo o autor, juntamente com a comédia, utiliza os três meios. Temos, também, a distinção fundamentada na natureza dos objetos. A imitação diz respeito ao caráter da ação das personagens, o que abre precedentes para que o poeta empreenda a imitação com base em um objeto bom ou mal, ou seja, retratando homens melhores ou piores. E, finalmente, as obras miméticas podem ser classificadas, também, a partir do modo, visto que podem surgir em forma dramática ou narrativa. Em alguns casos, a forma pode ser mista.

Ainda na esteira do conceito de mímeses, o autor se volta a explicar a origem da poesia. Segundo ele, o homem é um ser mimético por natureza. É assim que ele adquire os conhecimentos dos primeiros anos de vida. Além dessa inata tendência para imitar, o homem é o único ser capaz de derivar prazer de uma imitação. Isso porque o objeto imitado apraz, justamente, porque viabiliza uma compreensão que, fruto do aprendizado, engrandece o homem. Considerando que a arte deve dar prazer ao homem, temos que a imitação repousa na mais genuína base do processo artístico. Assim, a capacidade de imitar, o prazer engendrado pela imitação e o apreço pela harmonia e pelo ritmo consistem na origem da poesia.

Antes de se dedicar a definir a essência da tragédia, o autor promove uma breve elucidação do caráter da comédia. Para ele, esse gênero se caracteriza pela imitação dos maus costumes, mas apenas aqueles que não prejudicam ninguém, que não são de natureza maléfica. Já a tragédia se caracteriza pela imitação de dada ação em toda a sua extensão, preferindo a representação de homens e costumes melhores. A essa imitação são acrescidas doses de ritmo, harmonia e canto, de modo a torná-la agradável. A ação é representada em forma dramática, ou seja, por meio da representação efetuada por atores. Aristóteles afirma que a função maior da tragédia é despertar no espectador os sentimentos de compaixão e terror. Sua finalidade não é outra se não viabilizar no homem a absoluta purgação daqueles sentimentos. Então, o conceito aristotélico de tragédia define uma ação completa, que utiliza uma linguagem ornamentada, expressa em forma dramática e cujo efeito é a compaixão e o terror que engendram a catarse como instrumento de purificação da alma.

Esse conceito de catarse, tal qual o de mimesis, não é explicitamente desvelado em nenhuma parte da obra de Aristóteles. Se, por um lado, ele dissecava todas as questões inerentes à forma da tragédia, por outro ele mantém na obscuridade o que se refere a sua finalidade. Formalmente, Aristóteles procede como um investigador que toma a tragédia como um organismo a partir do qual é possível reconhecer especificidades e generalidades. A tragédia, assim encarada, é uma espécie poética que repousa ao lado de outras. Partindo desse pressuposto, o autor passa a nomear as partes que representam a mais pura essência da tragédia. Inicialmente, podemos destacar o enredo, a história propriamente dita. Ela é o preciso encadeamento de micro ações que conduzem à grande ação que, representada, é a alma da tragédia. O enredo é o que há de crucial na tragédia e de sua bem realizada fundamentação depende o pleno alcance de seus efeitos.

Em seguida, temos o caráter das personagens. São elas que impulsionam a ação e tanto a opinião quanto a impressão que temos delas deriva do seu caráter e do seu pensamento. No primeiro caso, assistimos à representação das qualidades das personagens. No caso do pensamento, temos a representação formal do caráter. Por meio daquilo que as personagens escolhem, decidem ou reivindicam, enxergamos a expressão do seu caráter. Já que as personagens são e pensam conforme uma natureza própria, a externalização dessa natureza leva ao quarto elemento definido pelo autor: a elocução. Isso significa que as personagens se

expressam verbalmente de determinada maneira, de acordo com o caráter e o pensamento.

Mas, o exposto ainda não é suficiente para sustentar a tragédia. Restam dois elementos a serem apresentados, a saber: o espetáculo encenado e o canto. A atmosfera cênica garante à tragédia um tom mais artístico. Mas os cenários, o figurino, os atores, tudo é, apenas, ornamental. A tragédia não carece de sua representação; seu efeito é atingido sem prejuízos mediante sua mais simples leitura. E, finalmente, o canto, a melopéia, que complementa a linguagem. Retomando o esquema que define a mimesis trágica, podemos reconhecer na elocução e no canto os meios, no espetáculo encenado o modo e no caráter, no pensamento e no enredo os objetos.

Sobre o pensamento, Aristóteles admite que seu domínio se estende sobre tudo o que puder ser expresso pela linguagem. Mas concorda que esse assunto é melhor abordado na *Retórica*. Acerca da elocução, o autor dedica algumas linhas à detalhada apresentação dos seus elementos: letra, sílaba, conjunção, nome, verbo, artigo, flexão, expressão. A organização desses elementos, a fim de conceder unidade à elocução, pode ocorrer de duas formas. Ela pode designar uma única coisa ou apresentar várias partes distintas que, ligadas entre si, designam, também, uma coisa.

Isso posto, Aristóteles passa a tratar da extensão da ação trágica. Já foi dito anteriormente que ela deve ser completa. Portanto, precisa ter começo, meio e fim, inter-relacionados de tal modo, que o nexos causal seja evidente. Já no que tange à extensão, o autor exige que a ação respeite certas dimensões, o que acaba corroborando para que seja denominada bela. Para ele, a beleza só pode habitar os corpos e objetos cuja grandeza não exceda nem os limites máximos nem os mínimos. Dito de outra forma, não há beleza no excessivamente pequeno, nem tão pouco no desmedidamente grande. Dentro dessa perspectiva, a tragédia deve condicionar a sua extensão à certeza de que o espectador é capaz de mantê-la em sua memória sem que isso interfira na clareza, no encadeamento e no efeito da ação.

Para estabelecer uma regra geral, eis o que podemos dizer: é suficientemente extensa a peça, no decurso da qual os acontecimentos, que se produzam em acordo com a verossimilhança ou a necessidade, mudem em infortúnio a felicidade da personagem principal ou inversamente a façam transitar do infortúnio para a felicidade. (Aristóteles, 1964, p.275)

O autor vai além e na esteira da completude da ação determina que ela seja una. A imitação engendrada pela ação trágica tem que permitir um encadeamento unificado a tal ponto que a mais singela supressão de uma parte resulte em uma ação diferenciada da anterior. Aristóteles, então, põe o foco na idéia da imitação e afirma que ao poeta cabe a tarefa de representar o possível dos acontecimentos, tendo como princípios a verossimilhança e a necessidade. Ao contrário do historiador, que tem a função de narrar o que, de fato, aconteceu. Daí que a poesia, para o autor, se revela infinitamente mais filosófica que a história. Isso se deve ao fato de que a primeira fornece o universal do homem, suprimindo o que nele é apenas especificidade pessoal. A poesia abrange o possível, enquanto a história abarca somente o real.

Aristóteles passa, então, à conceituação da ação. Ela pode ser simples ou complexa. Quando o fio narrativo de uma ação admite a sua continuidade pela ausência de reviravoltas, temos uma ação de natureza simples. Entretanto, quando se dá precisamente o contrário, ou seja, quando a unidade da ação resiste mesmo às profundas e surpreendentes reviravoltas, surge, aos nossos olhos, uma ação complexa. Esse tipo de ação admite os seguintes elementos: peripécias, reconhecimento e catástrofe (acontecimento patético). O primeiro elemento diz respeito a uma virada na ação, capaz de ir de encontro ao que se esperava. A peripécia mantém uma seqüência causal de acontecimentos, mas em sentido contrário àquele que se estabelecera até então. Já o reconhecimento marca a passagem da mais completa e obscura ignorância para o conhecimento. Para o autor o reconhecimento se torna tanto mais belo quanto mais se atrela a uma peripécia. É, justamente, a união desses dois elementos que desperta a compaixão e o terror. A catástrofe, por sua vez, é representada pelo que causa morte, sofrimento, dores intensas e capazes de instigar o *pathos*.

Ainda sobre o reconhecimento, Aristóteles caracteriza suas quatro espécies. A primeira e menos nobre é aquela que se dá por meio de sinais exteriores. Assim, temos os sinais da natureza, que anuncia a verdade, ou os sinais visíveis no corpo das personagens, tais como cicatrizes ou adereços. A segunda espécie de reconhecimento, por sua vez, diz respeito ao desejo do poeta, ou seja, ao domínio que ele exerce sobre a tragédia, estando ele no direito de inserir na sua narrativa aquilo que é próprio da sua vontade, e não fruto encadeado da ação. A espécie seguinte se define pela lembrança. O reconhecimento se dá pela rememoração de

fatos, canções, imagens, pessoas. A última espécie de reconhecimento consiste no silogismo. Um pensamento leva ao outro e, por fim, chega-se à conclusão da qual emerge o reconhecimento. No entanto, Aristóteles não poupa esforços para mostrar a sua preferência pelo reconhecimento que deriva exclusivamente da ação.

De todos esses meios de reconhecimento, o melhor é o que deriva dos próprios acontecimentos, pois o efeito de surpresa é então causado de maneira racional, por exemplo, no *Édipo*, de Sófocles e na *Ifigênia*; pois é verossímil que Ifigênia quisesse entregar uma carta. Estas espécies de reconhecimento são as únicas que dispensam sinais imaginados e colares. Em segundo lugar vêm todos os que estribam num raciocínio. (Aristóteles, 1964, p.295)

A isso se segue a apresentação das partes em que a peça trágica tem que se dividir. Distintamente dos elementos já citados, essas partes dizem respeito não à organização conceitual da tragédia, mas à organização formal do seu texto. São elas: prólogo, episódio, êxodo e canto coral. O prólogo se define pela parte da tragédia que se basta sozinha; o episódio é uma parte completa da ação trágica inserida entre cantos corais completos; o êxodo, apesar de também ser uma parte completa da tragédia, se define por não ser seguido de um canto coral; finalmente, por canto coral compreendemos a parte musical da peça trágica.

O autor reconhece, então, nesse ponto de sua obra, que falta expor os caminhos que o poeta precisa escolher para bem realizar uma tragédia que atinja seu efeito máximo. Ele admite que casos como a passagem de homens bons da felicidade para o sofrimento, o trânsito de homens perversos do crime para a bonança e a queda do homem mau na mais funda infelicidade não são capazes de suscitar nem terror nem compaixão. Portanto, Aristóteles propõe uma situação fixa que garante ao poeta o efeito trágico. É preciso representar o homem ordinário, que não tem em si nem bondade nem maldade em excesso e que é atingido pelo sofrimento. Uma fábula, de fato, bela precisa respeitar um único fim e, dentro dessa perspectiva, deve representar a passagem da felicidade para a infelicidade. É importante que essa transição não derive da perversidade do herói, mas sim de algum erro grave por ele cometido.

Partindo desse pressuposto, Aristóteles se volta a investigar os meios para o despertar da compaixão e do terror. É bem verdade que toda a atmosfera cênica pode, com efeito, suscitar aqueles sentimentos, mas o importante é que eles sejam engendrados pelos fatos, pelo desenrolar da ação. Já foi dito, aqui, que o espetáculo

cênico é, tão somente, ornamental, isto é, não se constitui em uma parte essencial da tragédia. Daí que se o fim trágico é alcançado mediante um elemento secundário, isso denota a inabilidade do poeta. A tragédia deve ser escrita de tal modo que a sua simples audição conduza o público a um estado de compaixão. A ação por ela imitada, então, precisa ser composta de fatos que, por si só, originem o efeito trágico. Assim, o autor destaca que os acontecimentos ocorridos entre pessoas ligadas por laços de afeto são os que mais tendem a arrebatá-lo. Ele se refere a três casos possíveis: a personagem tem completa consciência do seu ato e o faz conforme a sua própria vontade; a personagem age e só posteriormente toma conhecimento de que violentou um grau de parentesco e o ato não chega a se consumir porque, instantes antes, a personagem abandona a ignorância e reconhece o erro. Quando a personagem, ciente de toda a ação a sua volta, desiste do ato, isso desperta repugnância e não sofrimento. O sofrimento reside na dor causada pela ação. Se não há ação, não há dor. O segundo caso, ilustrado pelo *Édipo*, de Sófocles, representa uma opção para a tragédia, porque mediante o reconhecimento gera surpresa, abafando a repugnância e impingindo sofrimento ao público, que se compadece da dor da personagem. No entanto, o último caso é o mais digno, posto que mescla peripécia e reconhecimento. A ação caminha para dado acontecimento, mas tudo é modificado pelo reconhecimento, que anula a ação pretendida.

No que tange aos caracteres das personagens, Aristóteles chama a atenção para quatro condições. Há que se respeitar a boa qualidade do caráter, que será tão bom quanto boas forem as escolhas da personagem. Aristóteles critica a gratuidade da maldade nas peças trágicas como recurso para despertar sentimentos no público. A segunda condição se refere à conformidade do caráter. Isso significa que a personagem deve ter um caráter que seja conforme a sua natureza, pois caso contrário despertará estranhamento. Em seguida, temos a semelhança. E, finalmente, a coerência consigo. Ainda que a personagem seja incoerente, é preciso que haja coerência na imitação da incoerência. Vale salientar que nenhuma dessas quatro condições deve anular os princípios da verossimilhança e da necessidade, já definidos aqui.

Da leitura da *Poética* fica evidente que Aristóteles exige que nem o irracional e nem os artifícios cênicos interfiram negativamente no desenrolar dos fatos trágicos. E a isso acrescenta que os poetas devem se comportar como os pintores que retratam seus modelos em condições melhores do que as reais. E na

esteira dessa afirmação, ele se dedica a aconselhar os poetas na execução de suas tragédias. Para ele, o mais fundamental é que o poeta consiga desenrolar a ação trágica antes seus próprios olhos, na medida em que a for desenvolvendo. Dessa atitude resultará a verificação do efeito por ele pretendido, visto que assim ele pode se submeter ao efeito que a ação causará por fim. Soma-se a isso o fato de que melhor escrevemos sobre aquilo que conhecemos. Então, é preferível que o poeta cause em suas personagens a mesma paixão por ele vivenciada. No que tange aos assuntos da tragédia, vale mais a pena que o poeta organize o todo para, posteriormente, se dedicar a cada um dos episódios. A visão global da ação permite que o poeta defina com precisão as suas pretensões, a fim de que ele não se perca na tessitura dos episódios e se afaste do seu assunto.

Toda peça trágica é composta por dois momentos decisivos para a ação. O nó consiste na parte da tragédia que vai do começo até o instante em que a ação abandona seu curso inicial e institui a reviravolta. Por conseguinte, o desenlace é essa segunda parte da ação, que abarca desde a reviravolta até o fim da peça. É obrigação do poeta que tenciona ser verdadeiramente aplaudido dominar o nó e o desenlace, representando-os com perfeição e coerência, a fim de ser duplamente meritoso. Sobre a participação do coro na ação trágica, Aristóteles estabelece que ele deve ser encarado da mesma forma que os atores e, assim, participar efetivamente da ação.

Em caráter de conclusão, Aristóteles se debruça sobre as críticas efetuadas contra a poesia. Elas podem ser resumidas em cinco pontos: o impossível, o irracional, o prejudicial, o contraditório e o contrário às regras da arte. Como resposta a essas críticas, o filósofo postula algumas refutações. A primeira admite que no campo da poesia o impossível crível deve ser preferido em detrimento do possível incrível. No que tange à irracionalidade, é preciso que tanto os poetas quanto os críticos tenham em mente que, por vezes, de fato, ocorrem coisas que parecem inverossímeis. Como já foi dito anteriormente, o autor renega o uso do irracional; todavia, apenas quando esse elemento aparecer fora do contexto da ação, recoberto por uma aura de incoerência e inverossimilhança. A irracionalidade pode ser um trunfo para o poeta, desde que ele saiba como utilizá-la, de modo a inseri-la em sua ação trágica com magistral habilidade.

Aristóteles não apenas aprova que o poeta diga “coisas falsas” (*pseude*) e que represente o impossível (*adýnata*), elogia a Homero por seu domínio da arte de mentir, ou seja, a arte de criar ficções, e declara que “deve-se preferir o impossível verossímil (*adýnata eikóta*) ao possível que não convence (*dýnata apíthana*)”. Tal expressão introduz um matiz significativo em relação com o efeito que a obra deve produzir no receptor: a verissimilitude. Esta última tem mais a ver com o modo como o objeto é imitado ou apresentado pelo poeta, que com o fato secundário e trivial de que o representado seja ou não seja meramente possível, entendido que o possível é crível e poderia acontecer, mas pode não ser convincente. (Trueba, 2004, p.23)

Em suma, Aristóteles oferece um manual para a mais perfeita elaboração da tragédia, tendo em vista os seus objetivos, a sua natureza e os seus instrumentos. Tudo o que diz respeito ao corpo do texto trágico foi abordado pelo autor grego, de modo que a *Poética* é o retrato mais fiel da genuína composição trágica enquanto gênero literário.

6.2

Condição trágica

Essa breve apresentação dos principais pontos da obra de Aristóteles pode evidenciar o que Szondi denuncia. A despeito de algumas discordâncias e alguns pontos que aparecem em um texto e não aparecem no outro, tanto Aristóteles quanto Schiller têm uma preocupação de natureza conceitual com a tragédia. Em uma de suas cartas destinadas ao amigo Goethe, Schiller não hesita em externalizar o sentimento que a leitura da obra de Aristóteles suscitou nele. Ele se impressiona com a capacidade aristotélica de racionalização; a mesma que garante ao autor grego a capacidade para analisar a tragédia em termos tão formais quanto objetivos.

Se alguém tenta encontrar nele [Aristóteles] uma filosofia na arte da poesia – como se poderia justamente esperar de um moderno filósofo estético – não apenas seria iludido mas teria que rir de sua maneira rapsódica, sua estranha mistura de regras gerais e particulares, e finalmente suas lógicas, prosódicas, retóricas e poéticas sentenças (como, por exemplo, quando ele reduz seus pensamentos a vogais e consoantes). Se alguém considera, entretanto, que houve antes dele uma tragédia real e lhe houvesse perguntado sobre todos os detalhes que nela foram importantes, tudo é facilmente explicado e pode-se recapitular satisfatoriamente neste caso todos os elementos dos quais uma obra de arte é composta. (Schiller, 1994, p.190)

É bastante curioso notar que Schiller se refere às anotações de Aristóteles como se elas fossem algo completamente diferente do que ele, mais tarde, realizaria. Ele se considera relativamente independente dessa tradição, o que se justifica na sua inegável aproximação ao pensamento kantiano. E, em certa medida, ele trilha mesmo um caminho bastante distinto daquele escolhido por Aristóteles. O simples fato de ele se propor, kantianamente, a descortinar a conexão entre moral, estética e prazer já o distancia consideravelmente do autor grego.

Essa preocupação deriva de um pensamento que só pôde se fundamentar após a racionalização iluminista, após o advento de uma conscientização das determinações humanas calcada em uma perspectiva de bipartição do sujeito entre as esferas sensível e racional, mas mediante o esclarecimento a necessidade de conexão entre elas. Isso porque, primeiramente, o pensamento tomava o homem como objeto de sua sensibilidade. Tão logo a razão entrou em cena, o homem viu abrir-se, diante de si, um mundo novo e infinito de possibilidades.

Soma-se a isso o fato de que Schiller não acredita na supremacia dos autores gregos no que diz respeito à tragédia. E, conseqüentemente, ele não se curva à dita absoluta autoridade de Aristóteles. Em carta a Goethe, ele afirmou o seguinte sobre Shakespeare:

Li por esses dias as peças Shakespearianas que lidam com a Guerra das Rosas, e após terminar *Richard III* estou agora pleno de deslumbramento. Esta peça é uma das mais elevadas tragédias que conheço. Não saberia, neste momento, se alguma outra peça de Shakespeare poderia competir com esta. Os grandes destinos, iniciados nas peças precedentes, terminam aqui de forma realmente grandiosa. Eles se mantêm próximos um ao outro de acordo com a mais sublime idéia. Que o assunto exclua tudo que seja fraco, suave, choroso, é pela vantagem deste efeito sublime. Tudo é enérgico e grandioso, nada de humanidade comum perturba a emoção puramente estética. Desfruta-se como se fosse a forma pura do tragicamente terrível. Um grande castigo atravessa a peça; em todas as personagens, do começo ao fim, essa emoção é mantida. É admirável como o poeta soube extrair o rendimento poético de material pouco rentável, e quanto habilidosamente ele representa o que realmente não é apresentável – falo de sua arte de usar símbolos onde a natureza não pode ser representada. (Schiller, 1994, 238)

Nos seus textos sobre a tragédia, essa predileção pelos modernos fica mais evidente. Ainda que Schiller tivesse dedicado alguns anos ao estudo dos tragediógrafos gregos, ele faz pouquíssimas menções a eles, preferindo tratar das tragédias modernas. Isso se coaduna com o que foi dito acima, posto que ele não

encontra nas obras gregas uma justa representação do que ele oferece como características e atribuições da tragédia. O fato de fazê-lo em termos kantianos o impede de enxergar a tragédia grega como uma alternativa possível aos seus estudos.

É bem verdade que em nenhum dos dois há espaço para discussões acerca do papel do homem trágico, dos meandros que envolvem a sua existência e o decorrer dos eventos. Não há reflexões que apontem para a tragicidade como questão humana. Nenhum dos dois autores demonstra a preocupação com a maneira com que o homem se insere no universo trágico, com as questões que se convertem em dilemas.

Para Rosenfeld, essa questão admite outra interpretação. Segundo ele, Schiller trata do problema do trágico, mas o condiciona ao texto da tragédia. Isto significa que ele não consegue estender a questão para o campo da vivência humana, atrelando-o tão somente ao corpo do texto, de modo que a essência do trágico não encontra eco fora de dada forma estética. É como se a idéia da tragédia como gênero literário trouxesse consigo a idéia de uma condição humana que lhe é característica. E findado o texto propriamente dito, finda a representação dessa situação humana, tão magistralmente evocada pela tragédia.

Vale lembrar que Schiller tenciona ver retratado no palco o embate entre as naturezas sensível e moral, o que revela o homem como um ser dual. Mas, na medida em que o autor sugere e espera a vitória da liberdade, em termos bem kantianos, ele transpõe para a atmosfera trágica uma perspectiva que não é inerente a ela, mas sim lhe é emprestada. Isso significa afirmar que ele não se volta para o cerne da questão trágica, mas sim imputa a ela uma questão que se refere, diretamente, a suas tendências filosóficas. Assim, por mais que as investigações schillerianas apontem para uma ampliação do argumento trágico, ele não é, efetivamente, reconhecido em sua plenitude e autonomia.

Como já dito anteriormente, no texto *Acerca da arte trágica*, Schiller afirma a humilhação que sofrem aqueles que se submetem de modo incontestável aos desígnios do destino. Tal submissão fere irremediavelmente a determinação de liberdade dos homens. Schiller aproveita o mote e critica a tragédia grega, justamente, pela sua apresentação de uma cega sujeição ao destino. Disso resulta um enaltecimento da tragédia moderna, posto que ela encarna, à luz da filosofia kantiana, um grau consideravelmente mais elevado da emoção trágica.

O que Schiller não considera, no entanto, é que o sujeito trágico grego desconhecia o conceito de vontade. Não é que ele abrisse mão da sua autonomia; ele, de fato, não tinha consciência dessa autonomia, pois não tinha acesso a nenhuma significação que pudesse imprimir à idéia de vontade. É, portanto, dentro dessa perspectiva que posso questionar, contra Rosenfeld, se Schiller aborda com lucidez a condição do sujeito trágico.

Vernant (1999) tem um interessante texto no qual investiga a existência da vontade entre os gregos. Para ele, a vontade é uma perspectiva que se abre para o sujeito e no qual ele é tomado como agente, como senhor da ação. No entanto, vale ter em mente que essa vontade não é um produto da natureza humana, isto é, não é uma atribuição inata do homem. Ela é, sim, uma construção.

Assim, não há ação sem um agente individualizado que seja o centro e fonte dela; não há agente sem um poder que ligue o ato ao sujeito que o decidiu e que, ao mesmo tempo, assuma a responsabilidade por ele. Para nós essas afirmações se tornaram tão naturais que não nos parecem constituir problema. Somos levados a crer que é tão natural o homem decidir-se a agir “voluntariamente” como ter ele braços e pernas; mesmo numa civilização, como a da Grécia arcaica e clássica, que não tem em sua língua nenhuma palavra que corresponda ao nosso termo de vontade, não hesitamos em dotar os homens desse tempo, como que apesar deles, com aquela função psicológica a que eles, entretanto, não deram um nome.

(...)

É preciso, pois, que evitemos projetar sobre o homem grego antigo nosso sistema atual de organização dos comportamentos voluntários, as estruturas de nossos processos de decisão, nossos modelos de comprometimento do eu com os atos (Vernant, 1999, p. 26)

Com os gregos o que acontecia era que não se apresentava para eles uma duplicidade de opções. Dito de outra forma, eles não tinham a chance de escolher dentre duas possibilidades. Apenas uma alternativa surgia aos olhos deles. E, normalmente, essa alternativa vinha carregada de uma significação religiosa que impedia ao homem o advento da sua livre escolha. Portanto, é fato que sequer há aquilo que podemos chamar de vontade. Ao menos, não uma vontade kantiana. Vernant define essa suposta vontade entre os gregos como decisão sem escolha ou responsabilidade independente das intenções.

A sujeição ao destino, aos desígnios dos deuses ainda se mantém inabalável. Mas Vernant sustenta a coexistência de uma embrionária noção de natureza humana. E dentro dessa perspectiva, o trágico se fundamenta na dualidade engendrada pelo divino e pelo humano. O sujeito trágico grego consegue se

destacar do movimento torrencial da ação, mas isso não é o bastante para garantir-lhe as rédeas da mesma. A ação trágica na Grécia se desenrolava sob uma específica noção temporal, de modo que para o sujeito era muito mais interessante excluir-se desse tempo do que dominá-lo. Vernant conclui que a tragédia representa a fraqueza da ação, que não surge separada da causalidade divina.

Lesky (2003), tal qual Szondi, também, acredita na ausência do trágico entre os tragediógrafos gregos. E nisso reconhecemos, subliminarmente, a impossibilidade aristotélica de uma discussão em níveis mais profundos, ou sequer em quaisquer níveis, acerca da condição trágica. Daí que não nos é surpresa que se erga junto à tragédia moderna a exigência de apreensão da condição de vida do sujeito trágico.

Há algo, sem dúvida, que podemos afirmar com inteira segurança: os gregos criaram a grande arte trágica e, com isso, realizaram uma das maiores façanhas no campo do espírito, mas não desenvolveram nenhuma teoria do trágico que tentasse ir além da plasmação deste no drama e chegasse a envolver a concepção do mundo como um todo. Podemos ainda dar um passo adiante: a elevada concepção do acontecer trágico, que se revela na tragédia clássica em multivariadas refrações mas sempre com majestosa grandeza, perdeu-se em boa parte no helenismo posterior. (Lesky, 2003, p.27)

O autor evoca a figura de Aristóteles e questiona, sem entrar em muitos detalhes, se ao longo de toda a sua vasta obra (*Poética*), não houve mesmo nenhuma menção, por mais superficial que fosse, ao trágico. Mas a lembrança de uma teoria corrente e moderna que sugere que a catarse aristotélica não tem nada de teor moral encerra todas as possibilidades de que encontremos alguma brecha para a concepção do trágico. Kommerell (1940), citado por Lesky, afirmava o seguinte: “toda a sua forma de considerar [na *Poética*] ... é descritiva e sumariante e ele se detém diante do fenômeno do trágico, explicando-o, mas sem o avaliar.”⁴³

A busca pela essência do trágico passou, no entanto, a uma nova perspectiva a partir da afirmação de Goethe de que o fundamento do trágico deve ser a contradição inconciliável. Pois bem, mas quais seriam as questões a se manterem diferenciadas a ponto de jamais se harmonizarem? Já tratei, anteriormente, da dualidade enxergada por Vernant. Então, podemos tomar a bipartição trágica como humano X divino. No entanto, o divino grego engendrava uma realidade completamente distinta daquela prefigurada pela configuração cristã. E ainda que

⁴³ apud LESKY, 2003, p.29.

coloquemos a tragédia grega e as tragédias modernas em um mesmo patamar, teremos de, indiscutivelmente, equacionar o problema da incompatibilidade de princípios e expectativas.

Isso porque o passar dos séculos imprimiu nova feição à ação trágica. Por um lado isso foi benéfico, pois possibilitou jogar uma nova luz sobre questões cruciais da tragédia. O deslocamento do homem para fora do que sugiro chamar de sistema trágico viabilizou o abarcamento das questões, sem a interferência de um olhar viciado e condicionado. Por outro lado, entretanto, a gradual descaracterização da condição trágica gerou o desaparecimento do seu sentido dialético. E de outros sentidos tantos que é possível reconhecer, hoje, uma ação trágica que é completamente diferente daquela conhecida por Aristóteles. Lesky, inclusive, menciona uma determinada constatação de Nietzsche acerca da incapacidade do homem moderno de compreender com imediatismo e profundidade a verdadeira essência do trágico.

Na esteira disso, Lesky lança mão da questão sobre se é possível chamar de trágicos os dramas schillerianos. Se, de fato, a essência do trágico repousa no conflito sugerido por Goethe, temos que o autor destrói as nuances trágicas e transfere para a cena trágica, como já dito anteriormente, uma dualidade que é fruto de um outro campo de investigação.

Surgiu aí o problema de saber se é permitido falar do trágico quando se faz referência aos dramas de Schiller. A questão pode parecer estranha, mas (...) foi formulada com total lógica interna, pois a catástrofe do herói, no drama (trauerspiel) de Schiller, é superada pela idéia da liberdade pessoal e, numa esfera determinada pela filosofia de Kant, o acontecer doloroso aparece carregado do significado mais profundo. Assim, para aquela visão cerradamente trágica do mundo, que ora temos diante de nós em suas conseqüências mais extremas, o moral levanta-se contra o trágico e, dentro dessa concepção, não o deixa chegar à simples existência. (Lesky, 2003, p. 52)

Duas opções aparecem, então. Ou não há tragicidade, de fato, autêntica em Schiller ou há uma concepção de trágico muito estreita, muito pouco desenvolvida. A solução para o impasse é oferecida por Sengle (1942) que propõe, para além de Goethe, que a tragédia encarne uma situação conflituosa, cuja solução repouse em uma esfera superior. Em outras palavras, Sengle nega o eterno caráter de conflito antes concedido à condição trágica. Ele prefere supor que a tragédia alcança sua

plenitude justamente na supressão do conflito mediante uma solução superior capaz de conciliar o aparentemente irreconciliável.

Partindo desse pressuposto, então, temos duas saídas para a questão do trágico. O primeiro caminho aponta para a perenidade do conflito, o que se coaduna com um quadro cerradamente trágico de mundo. Nesse quadro temos o retrato de uma situação que finda em meio à ruína, à destruição total. É uma concepção de mundo que propõe a anulação das forças em contraposição. Na esteira dessa apreensão da representação trágica, temos três possibilidades a se delinear. A primeira é, justamente, a que acabei de citar. A segunda evoca o conflito trágico cerrado, ou seja, uma situação de conflito que conduz à completa destruição. No entanto, algo nesse conflito garante a sua participação em um esquema trágico muito maior, que conduz à certas leis de onde deriva o seu sentido. A terceira, a situação trágica, oferece os mesmos elementos constituintes do trágico, o conflito, o sujeito acuado, a falta de perspectiva. Mas, eis que de repente a luz ilumina as trevas da destruição e o conflito dá lugar a uma harmoniosa solução alcançada conforme as leis que regem o mundo, concedendo-lhe nexos e sentido.

Já o segundo caminho aponta para a transcendência, para a vitória de um sentido frente ao niilismo do conflito eterno. Em suma, temos uma tragédia que evoca o absoluto e nele encontra seu nexo e uma outra que se isola em meio ao absurdo do que não encontra solução.

Independente do caminho a escolher, precisamos ter em mente que a essência do trágico carrega consigo uma visão de mundo. E dentro dessa perspectiva, emerge a liberdade inerente a cada um para enxergar o mundo como melhor lhe aprouver e, por conseguinte, definir o trágico que lhe parecer mais conveniente ou justo. Transitando entre a situação trágica e o conflito trágico cerrado alcançamos uma definição do trágico que ou reside na destruição absoluta e gratuita, porque o mundo é assim mesmo, ou oferece o retrato de um mundo em que prevalecem a ordem e o sentido.