

# Quando logos implora por *thumos*: a tragédia da razão<sup>1</sup>

Gérard Bensussan<sup>2</sup>

“Oh, dura provação de ser um homem”

“O tempo tudo vê”<sup>3</sup>

Sobre a tragédia – que foi um objeto caro a Lore Hühn –, gostaria de tentar esclarecer aqui alguns pontos proeminentes, orientações, *abordagens* heterogêneas, atravessadas por oposições e por fraturas. Para tanto, presumirei a existência, como em surdina, do que chamarei de um *racionalismo dialético*. Entendo-o como uma matriz interpretativa multiforme que submete o entendimento da tragédia – grega a princípio, e mais amplamente o trágico – à sua grade especulativa. Tal inteligência hermenêutica geral abre e emoldura, ao mesmo tempo, a tragédia, e dá a ela coerência e significação. A operação começa evidentemente com os próprios gregos, Platão e, sobretudo, Aristóteles. Ela se mantém e chega até nós sem jamais se concluir. Indicarei alguns momentos esparsos para lembrar, seguindo outros, a consequência visível, a saber: que os ímpetos e as “asas” dos heróis são aparados pela tesoura especulativa, e que a selvageria dionisíaca da existência trágica com isso adormece, se perde, talvez.

É com as ideias idealistas alemãs, sabemos bem, que as reflexões sobre a tragédia grega alcançam seu apogeu, sua densidade filosófica mais alta – até formar um conjunto de teses de alcance metafísico. Esse corpus se elabora em grandes textos, de Schiller, Schlegel, Hölderlin, Schelling ou Hegel. Tais referências fundamentais, culturalmente decisivas para a interpretação contemporânea, estabeleceram-se a partir de um número relativamente restrito de peças, como *Oresteia*, *Eumênides* e sobretudo *Édipo Rei* e a *Antígona*, *grosso modo*. Elas foram à sua época, frequentemente, tentativas de interpretação e problematização trazidas tanto pelo desejo de resolver problemas teóricos que considerávamos terem sido deixados completamente em aberto pelo kantismo, quanto pela intenção de melhor compreender as tragédias. De certo modo, ao me colocar, por minha vez, a questão do “racionalismo dialético” quanto à recepção dos três Trágicos gregos, continuo essa operação desejando destrinchá-la, disso tenho consciência. Os teatrólogos hodiernos, os diretores, os dramaturgos, sem falar nos filólogos cujas sábias leituras são tão preciosas, recusarão, talvez, a intenção. Eu aceito o risco.

---

<sup>1</sup> Conferência proferida em honra à Professora Lore Hühn na Faculdade de Filosofia da Universidade de Freiburg. Tradução de Isabela Monteiro e Aduino Villela. Revisão técnica de Jimmy Sudário Cabral.

<sup>2</sup> Professor visitante no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião da UFJF.

<sup>3</sup> Sophocle, *Antígona*, v. 1280 et *Édipe-Roi*, v. 1217 sq.

Falar *da* tragédia grega como se dissesse respeito a apenas um bloco, maciço e homog neo, faz pouco sentido, não o ignoro.  squilo, cujo teatro tem a simplicidade originária de uma moral antiga e implacável, Sófocles, puro dramaturgo “apolíneo”, Eurípedes, “filósofo” e “irracionalista”<sup>4</sup>, até mesmo decadente, naquele pequeno século de eclosão da tragédia enquanto g nero, não se parecem de forma alguma. Suas obras obedecem a tempos, ritmos e movimentos singulares, específicos. Além dessa evidência, outras diferenças ainda acompanham e atravessam profundamente o campo, por exemplo, a que separa a leitura alemã dos gregos, que acabo de mencionar, pois ela é inaugural, da tragédia raciniana, tomada num expressivo mimetismo não apenas dos gregos, mas de outra fonte do trágico, o “Antigo Testamento”, seus relatos assustadores e dolorosos. Está em jogo, na verdade, nessas duas tradi es, a *morte* – nem mais nem menos, morte destinada, morte de toda esperança, morte onde arrisca-se destruir toda uma cidade, todo um povo. Uma outra linha adv m da interpreta o especulativa alemã dos gregos, um outro entendimento do trágico, vindo da retomada de Racine e de Corneille, e de suas teoriza es no século XX, por Barthes, em particular. A essas múltiplas difra es,   necessário adicionar a diferença do eco de Benjamin entre a *Tragédie*, a tragédia propriamente dita, grega, em particular, e a *Trauerspiel*, o “jogo” do luto com o trágico e, sobretudo, a impossibilidade do trágico. Esses efeitos de fraturas e de dissenso ainda têm o *corpus* trágico, esses e outros, serão pressupostos nas observa es subseqüentes.

Minha primeira pergunta é a seguinte: como foram estabelecidas rela es entre dialética e tragédia, entre a Alemanha idealista e filosofante e a Grécia, em sua cena primordial, e para quais fins teóricos? Por que consideramos, em geral, que a dialética do tipo especulativo forma a estrutura nuclear da tragédia grega, isto é, sua verdade?<sup>5</sup>

Mencionarei, para começar, e sem a menor pretensão de originalidade, duas ideias maciamente tiradas pelos “Clássicos” do idealismo alemão de suas medita es acerca da tragédia grega e de suas múltiplas leituras dela. Quando se voltam para os gregos,   para questionar a “atualidade” de seu pensamento sob o viés dos problemas do pós-kantismo. Que dizer, então, para nós que nos situamos em um outro campo de problemas, da nossa rela o com suas tematiza es, mas também, pela mesma razão, com a arte trágica dos gregos, e o que fazer quanto   distância histórica objetiva que nos separa de ambos? Seria necessário, ao mesmo tempo, considerar uma verdadeira diferença com a imita o clássica alemã dos Antigos, imita o de uma *mimesis* (a *Ifigênia* de Goethe, por exemplo), decidir sobre as interpreta es filosóficas e manter viva a referência àquilo que elas nos deixam, em sua *différance* própria. A dificuldade não é pequena e, além disso, det m uma dimensão política. Com efeito, o tempo trágico é um tempo saturado pelas a es dos heróis, e estes nele se inscrevem visando a pura conserva o desse tempo, isto é, da cidade, dos seus ritos de transmissão, de suas tradi es. O efeito

<sup>4</sup> Cf. E.R. Dodds, *Les Grecs et leurs croyances*, Paris, Le F lin, 2009, p. 114 : “*Euripides...quem philosophum Athenienses scenicum appelaverunt*”.

<sup>5</sup> Peter Szondi, *Versuch  ber das Tragische*, Insel, 1961 ; *Essai sur le tragique*, Paris, Circ , 2003.

trágico advém do fato de os heróis terem, frequentemente, a premonição que essa pretensão de conservação conduzirá, talvez, à destruição involuntária dos valores antigos.

As duas ideias que emergem de perguntas dos filósofos e dos poetas que meditaram sobre a tragédia, mas que a própria tragédia traz explicitamente, são aquelas de *destino* e de *crise*. Elas são imanentes às meditações gregas da tragédia tanto quanto à retomada idealista-especulativa.

A. A ideia de destino é central, todos o sabem. Em *Ésquilo*, em particular, as figuras de *Etéocles* ou de *Orestes* mostram o desenrolar de uma ação “em câmera lenta”, pode-se dizer, porque os personagens não são simplesmente interessantes por si sós, nas intrigas e nas reviravoltas – o que seria, antes, característico do drama moderno, segundo *Rosenzweig*, por exemplo –, mas porque atordoam o espectador. Divindades temíveis os impulsionam para além de si mesmos, brincam e reinam sobre eles, e mesmo sobre as outras divindades. O destino ataca e persegue, dos pais aos filhos, vinga e arruína os mais prósperos, e sem cessar os faz expiar. *Antígona* enforca-se, *Hêmon* se suicida ao encontrá-la, *Eurídice* faz o mesmo, imputando a morte de seus dois filhos a *Creonte*. O ciclo de “infelicidade atrás de infelicidade” (*Antígona*, v. 596) se amplifica até a vitória avassaladora e funesta do destino sobre as boas intenções de *Creonte*, que exclama ao final: “tudo que eu tinha me escapa; e, sobre minha frente o destino pesou, não posso mais” (v. 1345). A tragédia é sempre “desastre do sujeito”, para retomar o termo de *Philippe Lacoue-Labarthe*, isto é, a representação e encenação da culpa, retorno da culpa sobre si mesma, engolindo o herói nessa catástrofe. *Hegel* e depois *Benjamin* ressaltaram essa ideia do destino como tragédia destruidora da subjetividade, envolvimento do herói numa relação catastrófica de si para consigo, temporalização dessa catástrofe pela violência que ela implementa. O herói está condenado à culpa, não há meio algum de escapar dessa fatalidade. Não existe o trágico verdadeiro sem a culpa inevitável e desconhecida, sem culpabilidade ilimitada. O absoluto no qual a tragédia monta o espetáculo é o absoluto da culpa e da culpabilidade. Estas últimas são absolutas, porque são desvinculadas de qualquer relação com uma determinação causal objetiva e limitada; são, ao contrário, ligadas a um encadeamento desastroso de séries causais. Ai daqueles que cruzam o destino dos heróis trágicos, ai dos povos governados por eles, ai de toda a política e de todos os políticos incapazes de evitar a tragédia!

É a absolutez de semelhante infelicidade que a visão idealista-dialética da tragédia atenua ao racionalizá-la. Ela começa, com efeito, colocando as coisas e causas numa balança: a *húbris* do herói com sua liberdade ou sua inocência, seu “erro” e sua culpa com o conflito irreduzível entre necessidade objetiva e liberdade subjetiva, como faz *Schelling*, em seu comentário sobre *Édipo Rei*, de *Sófocles*. O destino, na origem do trágico, jamais cessa de acompanhar as sequências em que a culpa se deposita e se

adensa. Isso significa o aprofundamento progressivo e fatal da absolutez impenetrável dessas sequências. Dois absolutos guerreiam entre si, dois absolutos em guerra equivalem a uma tragédia. É a própria Grécia que se autorrepresenta tragicamente, colocando-se em cena nesse conflito irreduzível de valores e nessa hierarquia de poderes de que a tragédia é o espetáculo, que ela torna visível. As representa es se desenvolvem em dois planos espaciais, a cena e a orquestra, os atores e os membros do coro, a palavra e o canto, o sentido e a dança. Ao corifeu cabe endereçar-se tanto a uns quanto aos outros, dirigindo-os ou falando-lhes de modo a efetuar, então, a *choreia*, unidade substancial das diferentes linguagens, a poética, a coreográfica, a musical – como observava Barthes. O conflito entre dois quase-sistemas é topologicamente figurado, a dupla natureza dos gregos, que H lderlin e depois Nietzsche tinham pressentido, é representada em lugares de fala espacialmente distintos. Essa heterotopia mostra bem como a tragédia se alimenta de separa es sem fim, sem conclusão, sem sucessão: “dos dois lados não há senão infelicidade” (Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 205). A divisão funcional ator/coro permite a figura o da cisão entre culpa e inocência. A distribui o atores/espectadores estabelece o espaço teatral, isto é, o lugar onde e de onde vemos. Pelos afastamentos que produzem, tais clivagens e cisões criam um vazio, a cena, o círculo especular em que os sujeitos se refletem, em que interpretam o aparecimento do sujeito trágico e as séries pelas quais “tudo lhe escapa”.

Desse desastre, o destino apresenta “o terrível poder” (Sófocles, *Antígona*, v. 949). “Qualquer que seja, hoje, o curso de eventos, seu final será estabelecido pelo destino” (*Agamêmnon*, v. 70-71). Toda dialética, no sentido especulativo, está bloqueada, suspensa, irremediavelmente, por sua fixa o como “destino”, isto é, como “força da necessidade” contra a qual o herói “sabe que não pode lutar” (Ésquilo, *Prometeu Acorrentado*, v. 105). Uma vez decidido, tudo parece simulacro, tudo se trava numa repeti o sem fim previsível nem finalidade reconciliadora. As coisas, os eventos, os atos interrompem sua concatena o, ditados por uma fatalidade sobre-humana, sem que ninguém saiba ou veja para onde estão indo. A dialética especulativa pretende interromper tal interrup o e, assim, quebrar o seu contrassenso. Uma vez recolocada sobre seus próprios p s, dos quais a lógica de entendimento a tinha privado, ela volta a se mover e, por assim dizer, desbloqueia o destino. Os heróis trágicos tornam-se, então, heróis metaf sicos. O idealismo filosófico, que é o núcleo do racionalismo dial tico de que eu falava no começo, quando se debruça sobre a tragédia grega detecta a  uma cumplicidade ontológica, bem onde a tragédia mostrava um conflito existencial, para a vida para a morte. Essa cumplicidade da necessidade e da liberdade, do *thumos* e da vontade, da natureza e do art f cio, do *ethos* e do *da mon*, da arte e da filosofia,   descoberta a partir de uma complica o dialética do “reflexivo” grego. O destino pode apenas aceder à morte, fim de um mal prévio, de um asselvajamento dos destinos. Ora, o Ocidente filosófico, da resolu o

catártica à sucessão especulativa, de Aristóteles a Hegel, jamais teria cessado de querer “reabsorver a ferida do inacabado” (Lyotard), ultrapassar a finitude, vencer mimeticamente a violência do finito. A dialética especulativa hegeliana é a forma simbólica que essa transação toma entre os termos que a tragédia havia encarnado ao imobilizá-los heroicamente. Falas, declamações, cantos e danças, seriam como uma expectativa de sua concretização metafísica.

Transfigurar, como faz no fundo a filosofia, a morte em destino e depois o destino em reconciliação – ali onde o trágico atribui o destino à morte inevitável que carrega desde o começo – abolir certa experiência do face a face com a morte, originalmente trágica, gutural como o “canto do bode”, não é indicar para a tragédia grega sua conclusão especulativa, conceder-lhe licença elevando-a acima de sua inexorável crueldade? Não é esvaziá-la de si mesma até lhe entorpecer as forças e desviar sua poética singular? Nunca na mesma proporção que nessa inversão filosófico-especulativo do trágico e da morte, a dialética do tipo hegeliana não teria cumprido perfeitamente aí a sua função de “*amortecimento da morte*”, identificada sutilmente por Derrida em *Glas*? Nessa operação especulativa de grandíssima amplitude, visto que a superação (*relève*) vem substituir (*relever*) a catarse, e como só pode ser enquanto auto-superação (*autorelève*), um novo *pathos* filosófico ultrapassa a sobriedade natal de que fala Hölderlin. A filosofia ou a morte, poderíamos dizer na sequência das primeiras páginas de *A Estrela da Redenção*: ou uma com seus vapores azulados, ou a outra com seu dardo venenoso. Ao passo que o trágico sempre anda *com* a morte, e que toda morte, de certo modo, é trágica, e não apenas as “mortes trágicas”. Não se deve confundir o amortecimento dialético e a construção grega de uma “idealidade da morte”. A primeira neutraliza e elide, enquanto a segunda ergue “o cadáver ultrajado” em direção à “bela morte” do herói<sup>6</sup>.

Hölderlin certamente é aquele que elabora, em toda consciência de si, a inflexão do trágico por onde a catarse casa-se com a dialética. Mas essas núpcias são tempestuosas, pois destoam do procedimento especulativo em geral. Em suas *Observações sobre Édipo* e sobre *Antígona*, não estamos no esquema puro e simples contradição/substituição ou antagonismo/resolução. O trágico mostra uma dissociação que a tragédia, em sua dinâmica narrativa mais ou menos acelerada, exhibe, mas que queria também purificar. A tragédia é representação e purificação em uma única peça. Representação da relação esquizo do finito ao infinito, ela mostra como uma totalidade se esforça sem cessar para reunir seus elementos desmembrados, uns diante dos outros e contra os outros. Purificação pela morte, a totalidade é autorrefletida por e em seus elementos – o que clama a fala em coro. A tragédia é demonstração de uma reflexividade heroica, enlouquecida pela “acumulação de infelicidade sobre infelicidade” (Ésquilo, *Coéforas*, v. 397).

<sup>6</sup> J.P. Vernant, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1982, p. 84 et p. 41 sq.

O que eu chamo aqui “reflexividade” ou “tragédia do reflexivo” direciona àquilo que foi analisado como efeito da revelação produzida pela tragédia no público ateniense (Vernant). Como a filosofia através da *theoria*, a tragédia, através da *catharsis*, mostra uma camada de realidade mais profunda, mais escondida e mais fundamental, onde se formam as relações dos homens entre si (política) com a exterioridade do mundo (existência) e o poder dos deuses (fatalidade).

A  se desenvolve a agnóstica da razão   mercê e em embate com a irraz o do destino.

Nada é mais legítimo e evidente que interpretar a tragédia exatamente como falamos de um filme na saída do cinema. Os gregos o fizeram, e também os alemães, e todos nós leitores o fazemos, por nossa vez, voltando-nos em direção   tradição daqueles que interpretaram, antes de nós, Platão e Aristóteles, H lderlin e Nietzsche, Brecht e Barthes. Mas como interpretar *esse interpretar*? Interpretar é necessariamente traduzir, e traduzir já é (se) transpor em uma interpretação sancionada por uma ou outra escolha de tradução. Compreender uma tragédia já  , então, traduzir *a partir* grego, isto é, afastar-se dele, inevitavelmente, e derivar em direção a outras margens, por vezes às custas de uma distorção cognitiva ou est tica, de uma recuperação especulativa, dessa lei ótima da tragédia - a morte sem amortecimento. Tomarei um exemplo<sup>7</sup> – dentre outros. No verso 177 e nos seguintes em *Agamêmnon*, de  squilo, lemos: “foi Zeus quem abriu o caminho da sabedoria aos mortais, estabelecendo a lei de que a *ciência seria o pr mio da dor*”. O entendimento habitual, dial tico-catártico, da expressão *pathei mathos* quer indicar que   necessário sofrer para ser sábio, e que aprender s    possível às custas de um longo sofrimento, segundo um sistema e um regime quase-providenciais de compensação moral entre *pathein* e *mathein*. Ao contrário, a leitura de procedência nietzschiana desativa toda possibilidade de amortecimento, traduzindo esse sofrimento não como o caminho de um aprendizado filosófico ao fim do qual o mal encontra sua “recompensa  o”, se posso me permitir essa palavra-valise; mas como um sofrimento bruto, um *pathos* que   necessário *saber* encarar como tal. Não saber do sofrer, em que um levanta e substitui o outro e o desloca, mas *sofrer de saber – sofrer trágico*, “submetido aos golpes do acaso”, como podemos ler alguns versos   frente. O trágico se mant m nesse sofrimento de saber, nessa maldição de deuses e homens jogados em uma exposição sem retorno a esse sofrer trágico que os condena às paixões, ao desejo, ao destino,   morte.

B. A ideia concomitante àquela do destino – a qual separo apenas para fins analíticos –   a ideia de crise. A crise la a o que o destino já tran ou e suspende todo desenlace dial tico ou catártico. Esse não incontestável é a morte – ou o exílio e o ódio e a dor como figuras letais, a *morte destinal*.

<sup>7</sup> Emprestado de Andrea Potesta, que prolonga ele próprio Nietzsche, cf. “L’emphase du cach ”, in *Philippe Lacoue-Labarthe. La c sure et l’impossible*, dir. J. Rogozinski, Paris, Lignes, 2010, p. 392-393

A morte de Ifigênia é vingada com a morte de Agamêmnon pelas mãos de Clitemnestra, a qual, sem negar o assassinato, nega que seja “obra sua”: “o que vês... é o amargo gênio vingativo de Atreu... que puniu através desse homem a morte dos filhos”.

A crise, o destino e a morte formam, juntos, sem unidade lógica e sem finalidade dialética, o que Dodds determinou como uma constelação trágica de “elementos irracionais do comportamento humano”. Três figuras ou três agentes exteriores se insinuam no homem, provocam a crise e colocam, assim, as mãos sobre a conduta, os pensamentos e os desejos dos heróis<sup>8</sup>: Aleteia, Menos e Daïmon.

“Aleteia, a mãe cruel” (Ésquilo, *Coéforas*, v. 1075-1076), designa aquele sopro vindo dos deuses, que faz agir de maneira involuntária – ela acerta ao acaso –, o que pode levar até à loucura, *mania* em Medeia. Seus efeitos são descritos nas palavras de Agamêmnon, no canto XIX da *Ilíada* (v. 86-96): “frequentemente os Aqueus me acusaram, mas não sou eu o culpado; é Zeus e a Fúria e as Erínias, habitando as trevas que colocaram em meu espírito uma Aleteia feroz, no dia em que expulsei Aquiles de seu quinhão. Mas, o que eu poderia fazer? É uma divindade que conduz tudo ao fim: a venerável filha de Zeus, Aleteia, é ela, a maldita destruidora que desvia todos os homens! Seus pés delicados, sem tocar a terra, apenas roçam, ao andar, as cabeças dos humanos que ela atormenta com dores, pegando-os todos pelos fios. E um dia ela desviou Zeus em pessoa, aquele que dizemos, todavia, superior aos homens e aos deuses”.

Por sua vez, Menos nomeia um misterioso ímpeto de energia comunicada por um deus, Apolo, por exemplo, no campo de batalha. Menos encarna o super-herói. Essa comunicação enérgica tem efeitos físicos e corporais imediatos, o herói vê seus membros, seus braços e suas pernas “flexíveis” e energizados. De tal ardor vital, Menos, os mortos são privados, e essa privação é o sinal mais evidente da sombra trazida pela morte.

Daemon, enfim: ele intervém, refresca a memória ou destila o esquecimento, faz discernir aquilo que se mantém para além das aparências, um sinal, um presságio, um traço – que ele turva deliberadamente. Heráclito dizia sobre o Apolo de Delfos: *oute legei oute kruptei, alla semainei*, ele não se exprime nem claramente, nem obscuramente, nem segundo o *logos*, nem segundo o encobrimento, o *críptico*, mas segundo os *sinais*, seja aquele que não se dá inteiramente em um logos, mas por figuras que excedem os conceitos ou os atingem com o silêncio. A famosa máxima heraclitiana *êthos anthrôpôi daïmôn*, comentada em *A Estrela da Redenção*, dita bem o caráter destinal da crise

<sup>8</sup> E.R. Dodds, *Les Grecs et l'irrationnel*, Paris, Aubier 1965, p. 38. J'emprunte ici mon argument à cet excellent ouvrage, moins daté qu'on croit.

trágica. “O caráter é o destino”<sup>9</sup>: o destino dos homens não passa da própria vida em sua iminência e sua empiricidade do *ethos* individual. A infelicidade que atinge não   azar, falta da “estrela da sorte”. Não é uma força exterior que destrói a razão, mas ao contrário,   no homem, uma instância de seu ser, o mal de qualquer tipo que há em si.

É contra a vontade do herói, é claro, que a crise trágica se instala para não mais abandonar a cena. Atado por Aleteia, Menos e Daemon, que não estão apenas a serviço dos desuses e de seus propósitos para os mortais, mas jogam seu próprio jogo, a crise trágica dispõe de elementos que vão levar os homens   lacerac o,   irraz o,   loucura em atos,   *mania*. “Infeliz que sou... sobre meus ombros um deus pesa com todo seu corpo, me ataca, me impele pelo caminho atroz...   dura prova o de ser um homem” exclama Creonte na *Antígona* de Sófocles (v. 1266 segs.). Esta “dura prova o” é a modalidade existencial da crise. Ela não sofre nenhuma interioriza o, nenhuma espiritualiza o, nenhuma eleva o dialetizante. A crise é fatal e letal. A própria língua entra então em crise maníaca, como vemos no final de *Agamêmnon*, das *Coéforas* e nas *Eumênides*.

A crise não se desata senão na morte, pelas mortes múltiplas, sem misericórdia, sem escapatória. O especulativo o amortece cortando-o com diversas solu es alternativas, até tornar a morte bruta impossível na tragédia moderna, no drama (  a possibilidade dessa pura e simples impossibilidade que decifra a analítica existencial heideggeriana da tragédia do *Dasein*, seu caráter de destino intransponível, e a impossibilidade em que se encontram os homens de se livrar dessa impossibilidade transformada em pura possibilidade).

A crise não está subsumida no conceito de contradi o, não mais do que seria uma figura o ou metáfora da mesma. Pelo contrário, ela é “pura”. Há um sentido trágico preciso nesse qualificativo, “puro”, que é amplamente utilizado na fenomenologia heideggeriana.

A tragédia apresenta a obsessão de um mundo feito de antagonismos puros, de opostos sem media o nem compromissos, de separa es incessantes entre os deuses e os mortais, a princípio. Nesse aspecto, não há abismo intransponível entre os gregos e o Antigo Testamento. O abismo separa os homens do divino, é o nome trágico da transcendência. Pode-se dizer dos gregos, além disso, o que diz Blanchot dos judeus: o que inventaram é *a palavra* como modo de ultrapassar o abismo, ponte suspensa acima da vertiginosa separa o. Para os gregos, a tragédia   essa ponte. Essa proximidade sem afinidade explica por que o deus da tragédia em Racine, principalmente, só poderia ser, segundo Barthes, o “Deus do Antigo Testamento”. O “homem trágico”, entre Pascal e Racine,  

<sup>9</sup> Benjamin prefere contrastar as duas no es, mas num procedimento curioso que acaba se encontrando com o sentido literal da máxima heraclitiana em “Destin et caract re”, *Oeuvres I*, Paris Gallimard, p. 205.



reconhecido pelo resultado derradeiro e fatal de um “tudo ou nada” (L. Goldmann). Haveria, então, uma leitura alemã da essência do trágico, profundamente ligada à história do idealismo e de sua origem grega, e uma leitura francesa, marcada pelo jansenismo e pelas heroínas bíblicas de Racine, Berenice, Ester, Atália, confrontadas pelo deus oculto de Pascal, “nem uma ausência completa, nem uma presença manifesta”, *oute legei oute krupte?*

A Atenas do Spree e a Abadia de Port-Royal foram rivais ou gêmeas?<sup>10</sup>

A grande singularidade da tragédia raciniana de inspiração bíblica é ser varrida pelo sopro de uma certa esperança. Podemos nos espantar e estimar que o paradoxo de uma esperança trágica se sustenta com muita dificuldade. Isso não é nada, inclusive nas tragédias gregas, desde que entendamos claramente que a esperança trágica é algo muito diferente da esperança de um amanhã resplandecente. Esperança do inesperado, dizem os Profetas, mas também a *anelpiston* heraclitiana, ou ainda a "grande" esperança nietzschiana. A esperança designa, em todas essas palavras, uma modalidade de existência humana que encerra em si mesma a tensão que designa a palavra "trágico". Nesse sentido, seria quase seu homônimo. “*O homem trágico jamais renunciou à esperança*”<sup>11</sup>, o que significa que o próprio homem esperançoso se movimenta num mundo trágico. O que é esse “trágico”? Um jogo, no qual a esperança e o desespero avançam e depois se imobilizam, impondo à tragédia uma arritmia de morte por saturação do tempo. Para os heróis de Eurípides, segundo Dodds, “a vida contemplativa é o refúgio do desespero”<sup>12</sup>, uma morte da própria vida, sem qualquer transação entre as duas, esperança e desespero. A tragédia raciniana, observa Barthes, “imobiliza as contradições, recusa a mediação, mantém o conflito aberto”<sup>13</sup>. A linguagem da tragédia grega, às vezes oximorônica, também documenta essa imobilização, essa interrupção da dialética, essa crise da língua. Antígona considera-se “piedosamente criminosa” (*Antígona*, v. 72), Creonte fala dos “desvarios de sua sabedoria” (*idem*, v. 1260). O trágico no qual se revela a esperança do inesperado advém dessa negatividade infinita, dessa impossibilidade de toda teleologia, de toda teodiceia. Em contrapartida, há, evidentemente, uma modalidade da esperança nada trágica, a saber, a dialética como “amortecimento da morte”. A dialética espera. Ela é a forma especulativa da esperança, cuja substância ela libera na reconciliação entre o processo e a finalidade, unindo a esperança ao esperável, o movimento a seu propósito<sup>14</sup>. Essa *esperança de reconciliação* é tudo menos trágica, “o pior dos males”, segundo Nietzsche. É uma consolação no especulativo, a efetivação progressiva de uma adequação esperada e depois realizada. A esperança que espera contra toda esperança tropeça, ao contrário, na trágica incompletude do mundo em que vivemos e “que deve ser levado muito a sério”, observou Benjamin, isto é, tragicamente. O que nos diz essa

<sup>10</sup> N.T.: referências que remetem à Alemanha e à França, sendo Atenas do Sena um antigo epíteto da atual Berlin.

<sup>11</sup> Lucien Goldmann, *Le dieu caché*, Paris, Gallimard, 1959, p. 66

<sup>12</sup> Dodds, *op. cit.*, pág. 122.

<sup>13</sup> Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Limiar, 1963, p. 67.

<sup>14</sup> Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*, trad. JP Lefebvre, Paris, Aubier, p. 85.

esperança sem “reconciliação”? Uma palavra de travessia do sem fim: “face ao abismo do desespero onde te encontras, face ao precipício da separação, só te resta a esperança do inesperado, o abandono a uma força que talvez te erga”. Talvez, tudo esteja lá, como no poker ou na roleta russa: *ulai iesh tikvah*, talvez haja esperança, diz o profeta Jeremias, nas flutuações desta “esperança móvel”, de que fala o coro em *Antígona*, v. 615. “Minha única esperança está no meu desespero” afirma Atalide, em *Bajazet* de Racine (ato I, cena IV), para representar tanto que ela está perdida, no sentido clássico, quanto que está no limite da extrema angústia, e que só daí pode vir a esperança. O judaísmo claramente o torna um *mitzvá*, um mandamento, “espera”, e esta, como o verso de Racine, só pode ser destinalmente endereçada a alguém em desespero: a esperança ou a morte<sup>15</sup>. Vemos claramente todas as diferenças para com o trágico dos gregos, mas discernimos também uma semelhança. O trágico da tensão esperançosa quanto ao futuro é dado como uma nostalgia do pleno e do profuso, *Sehnsucht der Überfülle* diz o *Zaratustra*, “nostalgia do Bem”, diz Goethe, a nostalgia de um passado que nunca foi. A relação com o passado dessa nostalgia do superabundante contém uma laceração, um vazio, a dor de uma ausência. Esta *nostalgia trágica*, que é o pingente da esperança trágica, é um arremesso daquela “flecha em direção à outra margem”, diz Nietzsche, “*die Pfeile der Sehnsucht nach dem andern Ufer*”, a nostalgia da outra margem.

A tragédia “clássica” moderna, Racine ou Corneille, essa tragédia que os alemães não escreveram, dá voz às agonias daquela nostalgia trágica, confrontada pela persistência do desespero.

Com os três gregos, uma necessidade se abate, que talvez não seja exclusiva do *ulai* profético, mesmo que o ciclo repetitivo das catástrofes pareça impedi-lo. Ela comanda toda a ação, e cria a instância da confusão produzida por Aleteia, sem recurso nem retorno. Medeia o explica: “reconheço o mal que me preparo para fazer, mas meu *thumos* é mais forte que os conselhos que me dou, o *thumos* é a causa dos piores crimes do Homem” (ou: “eu me dou conta do horror de meu crime, meus sentimentos são mais fortes que minha resolução, eles provocam os piores desastres nos Homens”), Eurípides, *Medeia*, v. 1078 sqq. A razão de Medeia é capaz de julgar suas ações, um crime insensato, diz ela, mas o ato se origina nesse *thumos* inacessível à razão: “oh, meu *thumos*, não realize esse ato... poupe meus filhos”. Eurípides mostra um jogo de forças em que uma implora à outra, sem sucesso. O trágico e a tragédia documentam a vitória do impulso, da parte irracional sobre o logos e seus bons conselhos (*video meliora proboque, deteriora sequor*). Eurípides é muito cuidadoso com a parte sombria, com os desejos e delírios (*eratas, manias*), com a superioridade dos *pragmata* sobre os *logoi*, expressão imediata da imemorable contenção da necessidade. Esse fundo

<sup>15</sup> “Espera” é, na tradição judaica, um imperativo, como “ama” ou ainda “lembre-se”. Os “dez mandamentos” são expressos no imperativo. “Não mate”, por exemplo, gostaria de impedir a mão do assassino, o que não é a mesma coisa que o “não matarás”, enunciado como uma máxima moral para uso daqueles que, de qualquer modo, não matarão. Há uma *intensidade trágica* desses mandamentos, cuja tradição explica não serem dirigidos a anjos.

obsuro do coração humano é o mestre do espetáculo da impotência moral da razão. *Hipólito* de Eurípides é uma peça chave. Teseu, um pouco como Arendt, estima que o mal venha da ausência de pensamento (*nous*) e que o senso moral (*phronein*) venha dessa privação de *nous*. Hipólito e a ama de leite estimam, ao contrário, que podemos ser sábios, *phronon*, e desejar o mal, como Medeia à mercê de seu *thumos*. É isso que Dodds designa como o “irracionalismo” de Eurípides. Seria necessário dizer transcendência. Uma força-princípio cujos nomes podem indefinidamente variar (fatalidade, paixão, lei, sangue, clã familiar, inconsciente) conduz o herói a cometer, contra sua vontade, atos cujas consequências lhe escapam. A *hamartia* é um deslize, ou melhor, um erro *que se transforma em absurdo*: um pecado sem Deus, dizia Camus, uma culpabilidade sem culpa (Beckett), uma vergonha precedendo a culpa (Derrida). O heroísmo trágico se apresenta como um conflito de forças efetivo dentro do sujeito dividido. O *logos* suplica e o *thumos* permanece inflexível. A tragédia é tragédia da razão. Medeia é ela própria sua desrazão e seu martírio.

Aquilo que chamei em termos muito gerais de racionalismo dialético qualifica uma tendência ao otimismo moral e gnosiológico que, desde Aristóteles até o presente, deseja refrear o trágico que há na tragédia, enquanto designa um sentimento da existência encenada em um gênero teatral cuja essência perfeita realiza. Essa tendência não abrange nenhuma doutrina filosófica em particular, mas uma certa experiência do *logos* triunfante sobre o *thumos*, contrariamente ao que ocorre com Medeia e com as tragédias em geral. Essa experiência racionalista-dialética se baseia em convenções e crenças: a razão, o discurso racional, é o instrumento da verdade e o único eficaz; o próprio real é racional em suas estruturas profundas, visto que a razão tem vocação para compreendê-lo sem intervenção do sentimento, do afeto ou da intuição; e se ele continua como um desvio entre o real, os fatos, *pragmata* e o racional, os valores, *logoi*, ele é contingente.

A tragédia a sanciona ao representá-la mimeticamente, depois purificando-a por projeção ou introjeção, uma falha, uma negligência, um erro, um equívoco no uso que fazem os homens de sua razão. Daí o privilégio concedido a *Édipo* na leitura aristotélica da tragédia; daí, por outro lado, a preponderância de Dionísio em Nietzsche. A embriaguez sem distância, estática, que Brecht atribuía aos “Bárbaros” trágicos, advém do enterramento de selvageria que a razão é impotente para conjurar. A tragédia torna visível esse teatro de forças. Ela não renuncia em absoluto à expressão da verdade; essa é, ao contrário, sua “razão” singular, e ela dá forma aos discursos abstratos de seu tempo, aqueles da mitologia, da filosofia, aqueles das tradições recebidas. E então ela os distorce, os conforma plasticamente a seus próprios modos de representação e às temporalidades que ela organiza: tempo dos deuses, tempo dos homens, tempo da cena, do canto e do diálogo. Faz o mesmo com os conteúdos prático-políticos que recebe da cidade, normas de direito, imperativos éticos, comandos religiosos. Mas ela detecta sua fonte, contrariamente às reduções que opera o *logos*, na verdade dos heróis, dos integrantes do coro, dos deuses e dos mensageiros. Ela deixa surgir o sujeito em suas relações consigo mesmo, com seu clã, com a cidade

e seus usos e costumes, com as tradições, com os conflitos insolúveis que dali advêm. Essas verdades expressivas da tragédia nos fazem ver algo da *origem*, o nascimento, a morte, o tempo – o que não cabe em um *logos*, mas se inicia antes dele. A liberdade trágica se ergue contra o que a limita, a atinge e, finalmente, a destrói.

O teatro cria, assim, sua distância singular do mundo, da história e da política, com os quais faz um grandioso espetáculo ao qual convergem os olhares. Essa ainda é, para nós, sua função universal. A tragédia inventou poeticamente (*poiein*) um certo tipo de universalização, extralógica, não dialética. Ela encenou um universal-evento, um universal-sensível, personagem que toma força ao longo dos afetos demonstrados, das ações contrariadas, dos dilaceramentos e das emoções, atribuindo ao verdadeiro um status diferente daquele de uma ideia.

*Enviado em 08/08/2024*  
*Aprovado em 16/08/2024*