

Sobre tragédia, história e filosofia

On tragedy, history and philosophy

Theo Machado Fellows¹

Resumo: Este ensaio propõe uma reflexão sobre visões históricas e filosóficas em torno da tragédia, da poesia e da arte em geral. O que efetivamente permitiu que estas atividades humanas fossem valorizadas ao longo do tempo e representassem um dos mais significativos legados da cultura ocidental? Que tipo de verdade nós realmente enxergamos na arte, que não podemos obter de nenhuma outra forma? Cientes de que não há resposta definitiva para estas questões, procuramos neste artigo analisar algumas das principais teorias desenvolvidas na filosofia da arte. Como fio condutor para este percurso, elegemos aquela forma que receberá, em quase todas as grandes teorias da arte formuladas ao longo dos tempos, um lugar de destaque: a tragédia.

Palavras-chave: Filosofia da arte, história, poesia, tragédia.

Abstract: This essay proposes a reflexion on the historical and philosophical approaches that have tragedy, poetry and art as objects. What exactly have made the high estimation of these human activities possible through history and why do art represents for us one of the worthiest legacies of the western culture? Knowing that the definitive answers to these questions are impossible to find, we try to introduce in this article the main theories developed by art philosophy through history. To guide us through the most important theories of art we have choosed one of its objects, that has a primary role in almost all these theories: the tragedy.

Keywords: Art philosophy, history, poetry, tragedy.

¹ Graduação em Direção Teatral pela UFRJ, Mestrado em Filosofia pela UFRJ, Professor Assistente desde 2011 do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Amazonas (UFAM).

Não nos interessa aqui entrar na interminável polêmica filosófica em torno da natureza dos universais, mas sim ressaltar um aspecto valioso da afirmação de Aristóteles: desde as suas origens mais remotas, esta disciplina que hoje chamamos de teoria (ou filosofia) da arte se apoia no indispensável pressuposto de que a obra de arte é dotada de um status fenomênico que a diferencia da realidade empírica. Esta constatação, exposta na forma de elogio à poesia na *Poética*, já se encontrava – mesmo que assumindo a forma de uma crítica – na *República* de Platão. Para este último, o fato de as obras de arte imitarem a realidade sensível constitui um escândalo para a cidade, posto que esta imitação aumenta a distância entre o mundo sensível e o mundo inteligível, alvo supremo do conhecimento filosófico. Na escala ontológica da filosofia platônica, o universo das obras de arte habitaria portanto um patamar inferior não somente àquele do mundo inteligível, no qual habitam as ideias perfeitas das coisas, mas também àquele próprio do mundo sensível, do qual as imitações artísticas tomam seus modelos. A grande reviravolta da teoria aristotélica consiste precisamente em reordenar esta escala.

Se, por um lado, a relação entre a imitação poética e os universais não é tão bem explicitada neste tratado, fica ao menos claro que, na concepção de Aristóteles, a poesia nos mostra algo que jamais poderíamos apreender somente pela observação da realidade empírica. A arte nos oferece uma série de experiências que dificilmente teremos a chance de obter na nossa vida real e, mesmo que as tivéssemos, nós provavelmente seríamos incapazes de contemplá-las de forma serena, tendo em vista o seu nível de intensidade. No teatro, por exemplo, podemos assistir Medeia assassinar seus filhos e, mesmo com toda a emoção despertada pela encenação, manter um nível suficiente de distanciamento que nos permita refletir e apreciar esteticamente o ocorrido. O mesmo seria obviamente impossível se contemplássemos uma mãe que realmente assassina seus filhos diante de nós. Resumindo o argumento aristotélico, podemos dizer que a arte expande a nossa experiência do real, oferecendo-nos

uma percepção universal de coisas que raramente poderemos encontrar na nossa experiência cotidiana.

Mesmo nos desviando da questão metafísica em torno da natureza dos universais, precisaremos pôr em discussão ao menos um de seus aspectos para dar prosseguimento à nossa investigação. Vimos, com Aristóteles, que a contemplação artística nos oferece uma visão expandida do real. Se, portanto, voltarmos à comparação feita entre poesia e história, podemos assumir que, se os historiadores nos oferecem em seus relatos maior fidelidade em relação aos fatos ocorridos, é no fazer poético que poderemos encontrar, com maior profundidade, uma correta apresentação dos valores e das ideias que configuram estes momentos históricos. Mais do que isto, a poesia teria, conforme a afirmação de Aristóteles, uma capacidade superior de moldar e expressar o espírito de uma época: compreenderíamos melhor, desta forma, o que foi a Grécia Clássica lendo as tragédias de Sófocles do que os relatos do historiador Heródoto. Esta ideia será mais tarde condensada de forma primorosa na famosa frase atribuída ao grego Hipócrates, porém popularizada em sua versão latina por Sêneca: *Ars longa, vita brevis*. A arte é longa, a vida é breve.

Se sairmos, ao menos por alguns instantes, do terreno da especulação filosófica em torno da arte para observarmos nossas próprias concepções corriqueiras a seu respeito, chegaremos a conclusões razoavelmente próximas. Como nos mostra bem a filósofa francesa Anne Cauquelin em seu livro *Teoria da Arte*, estas concepções usuais, que ela denomina “lugares-comuns sobre a arte” (Cf. CAUQUELIN, 2005), não se encontram tão longe das teorias tradicionais: pelo contrário, elas são amontoados formados a partir de algumas bem-sucedidas teses filosóficas a respeito da arte que vão pouco a pouco sedimentando as opiniões do senso comum. Ouçamos brevemente o que este senso comum tem a nos dizer a respeito da relação entre arte e vida. Se interrogarmos qualquer pessoa a respeito da natureza da arte, esta, independentemente de seus conhecimentos, dificilmente negará, entre alguns outros

atributos, o valor de eternidade da arte. Este sentimento geral é comprovado pelo enorme interesse que os museus ainda hoje nos despertam, sobretudo aqueles nos quais se encontram as obras dos “antigos mestres”. Em muitas ocasiões, inclusive, a nossa mais legítima admiração por um período da história da arte pode conviver pacificamente com o nosso horror diante de fatos históricos contemporâneos às obras. Desta forma, não vemos qualquer tipo de contradição no fato de nos encantarmos com a pintura renascentista e nos horrorizarmos com a Santa Inquisição, ambas promovidas concomitantemente pela Igreja Católica por mais de um século. Julgamos esta atitude coerente porque vemos nas obras de arte legadas pelos mestres renascentistas um valor transcendente que não pode ser contaminado pela barbárie que elas de alguma forma ajudaram a legitimar. Retomando os termos propostos por Aristóteles, podemos supor que a universalidade de Michelangelo não se deixa contaminar pela contingência de Torquemada.²

A filosofia da arte tratou, no entanto, de questionar estas premissas nos últimos séculos. Desde a obra de alguns pensadores ligados ao Idealismo Alemão, pelo menos, é difundida a convicção de que, mesmo que seja conservada a tese aristotélica de que a arte expande nossa compreensão da realidade, a universalidade que ela nos apresenta ainda tem raízes bem firmes na época que lhe viu surgir. A principal reviravolta trazida por esta abordagem inovadora da história da arte é a exigência de contextualizar determinados gêneros e estilos artísticos historicamente vistos como atemporais. Ainda tomando como referência o Idealismo Alemão, a partir de autores como Schelling, Hölderlin, Hegel e Schopenhauer – além de outros como Schiller e Nietzsche, cujas ideias de alguma forma se relacionam com os ide-

² Tomás de Torquemada foi um frade dominicano espanhol e o principal responsável pelo estabelecimento do Tribunal da Santa Inquisição na segunda metade do século XV. Como bem se sabe, a Inquisição foi responsável pela morte cruel de milhares de judeus, muçulmanos e cristãos novos (homens e mulheres de outras origens cuja conversão ao cristianismo foi posta em dúvida pela Inquisição) em nome da fé católica. Durante o mesmo ano de 1478, ano em que o Tribunal de Torquemada foi oficialmente estabelecido sob a bênção do Papa Sisto IV, o grande mestre renascentista Sandro Botticelli pintava os primeiros afrescos da Capela Sistina, capela que homenageia o mesmo Papa responsável pela chancela da Santa Inquisição.

alistas –, vemos que o principal objeto deste novo exame filosófico da arte será precisamente aquele que ocupa o lugar central na *Poética* de Aristóteles: a tragédia.

Se acompanharmos a leitura feita por Nietzsche em seu *Nascimento da tragédia*, podemos dizer que a tragédia é a primeira forma de arte do Ocidente. Mesmo que os gregos ainda não possuíssem um conceito correspondente ao que hoje chamamos de arte, podemos ver na tragédia a primeira forma poética a afirmar desde as suas origens uma ruptura com o ritual. Embora permaneça, ao menos em Ésquilo e Sófocles, fortemente vinculada a este universo arcaico que serve ao mesmo tempo de origem e antagonista à *pólis* ateniense, a tragédia já se afirma como uma instituição cívica, da mesma forma que o teatro grego se oferece aos cidadãos como uma arena aberta para a reflexão sobre os conflitos travados entre o antigo mundo dos deuses e a nova ordem instaurada pelo desígnio humano. O escândalo de Platão com esta “arte mimética”, que, na *República*, não gozará mais da possibilidade de se afirmar como fruto de uma concessão divina, concessão esta dada pelo próprio Platão em seu diálogo de juventude *Íon*, nos evidencia, juntamente à posterior defesa aristotélica, o novo lugar que a poesia constrói para si mesma na aurora da cultura ocidental. É deste novo lugar que brotarão as ramificações daquilo que a partir do fim da Idade Média será chamado de arte.

A partir destas breves definições já podemos constatar que a tragédia é, em sua forma e em seus temas, não apenas uma legítima filha de sua época, mas também, através das tensões nela sedimentadas entre o mítico e o racional, um elemento-chave na construção da cultura ocidental. Tudo nela é reflexo de uma sociedade que busca, em suas criações poéticas, compreender as profundas transformações pelas quais a civilização grega passou ao longo do século V a.C. Após o fim da Antiguidade, marcada pela queda do Império Romano do Ocidente, responsável pela conservação de boa parte do legado grego, serão necessários muito séculos para que o Ocidente recupere estas suas origens helênicas. Somente por volta do

século XVI a tragédia grega voltará a ocupar um posto central na cultura europeia. Junto com a tragédia será também redescoberta a *Poética* de Aristóteles, praticamente desconhecida pelo medievo europeu. Com espantosa rapidez, o tratado aristotélico sobre a poesia será publicado, traduzido e transformado em doutrina inquestionável pela Renascença francesa e italiana. As palavras do Estagirita, escritas no século IV a.C., se transformarão, tanto no imaginário de eruditos como Castelvetro e Boileau quanto nas obras de poetas como Pierre Corneille e Jean Racine, em um cânone eterno e universal. Levantar-se contra a autoridade aristotélica, de acordo com a mentalidade neoclassicista, representa uma afronta à própria poesia.

Como mencionado acima, virá da Alemanha, à época ainda separada em diversos reinos e ducados, a resposta a esta tentativa renascentista de recriar o mundo antigo na soleira da Modernidade. Antes mesmo do desenvolvimento do Idealismo Alemão, autores como Goethe, Schiller e Lessing, ainda que maravilhados diante da grandeza do passado, já ambicionam através de suas obras a construção do devir cultural do Ocidente. Em busca de um solo no qual possa encontrar raízes a pátria alemã – que, apesar dos esforços, terá de esperar até o fim do século XIX para alcançar sua sonhada unificação –, estes autores se dedicarão à procura de uma alternativa capaz de livrar sua cultura da opressiva influência de franceses e italianos, o que acaba por se configurar, concomitantemente, como a recusa de uma imitação servil da arte antiga. Em uma de suas principais obras, o *Ensaio sobre a poesia ingênua e sentimental*, Schiller buscará contrapor o modo antigo de se compor poesia, que ele chama de ingênuo [*naïf*], ao modo moderno, descrito como sentimental [*sentimentalisch*]. Na definição deste último modo, Schiller opta por transpor para a língua alemã o termo inglês, evitando mesclar sua ideia de poesia sentimental ao sentimentalismo. Como escreve Márcio Suzuki no ensaio introdutório de sua tradução da obra, “no sentido teórico que Schiller lhe empresta, o conceito está ligado à *atividade reflexiva ou reflexionante* [grifo do autor]” (SCHILLER, 1991, p. 29). Ao contrário do poeta ingênuo, cujo principal exemplar é Homero, o

poeta sentimental possui entre ele e a natureza que pretende retratar uma distância cavada pela sua capacidade reflexiva. O poeta moderno não se vê mais integrado no mundo que retrata e sua obra será precisamente um espelho desta busca por uma natureza perdida.

A inquestionável autoridade da poética aristotélica tem portanto que se curvar às exigências de uma nova época. Schiller, que só lerá o tratado de Aristóteles em 1797, depois de escrever seus principais ensaios sobre a poesia, elogia a obra, mas adverte que “se não se conhece tão bem assim o assunto tratado, torna-se, então, perigoso buscar ali conselho.”³ Com isto Schiller quer mostrar que, embora pródiga em indicações para a boa realização de uma tragédia, a *Poética* não detém mais a última palavra sobre o tema. Os poetas modernos já são capazes de andar com as próprias pernas e de escrever novas tragédias, nas quais não apenas se reflita o atual espírito da época, mas que também sirvam de instrumento para a educação estética da humanidade, pilar central do ideal schilleriano da poesia.

Em 1796, apenas um ano após a publicação do ensaio de Schiller sobre os modos da poesia, August Schlegel, que se tornaria um dos grandes expoentes da primeira geração do Romantismo Alemão, publica na revista *As horas*, dirigida precisamente por Schiller, trechos de suas traduções da obra de William Shakespeare, que seriam publicadas a partir do ano seguinte e até hoje são reconhecidas como a mais importante tradução da obra do poeta inglês para o idioma alemão. Shakespeare, que à época não gozava nem de longe da mesma unanimidade com a qual é acolhido hoje pelos amantes do teatro, virá a representar, através de sua obra, um importante papel na transformação da ideia de tragédia operada pelo pensamento alemão. Como percebe rapidamente qualquer um que compare as prescrições aristotélicas ao drama shakespeariano, este último em pouquíssimos momentos respeita as lições ditadas pelo filósofo grego. Ainda assim, a qualidade das peças escritas pelo bardo se sobrepõem a quaisquer transgressões técnicas que ela porventura cometa. Como bem demonstra Pedro

3 Carta de Schiller a Goethe de 5 de maio de 1797, citada em MACHADO, Roberto, 2006, p. 52.

Süssekind em seu livro *Shakespeare, o gênio original*, a explicação romântica para esta discrepância entre as regras de Aristóteles e o talento de Shakespeare é bem simples: o gênio está acima de quaisquer regras de boa composição artística. Antecipando esta valorização da genialidade em detrimento à obediência a regras, Kant escrevera em 1790 em sua *Crítica da Faculdade do Juízo* que o “gênio é o talento (dom natural) que dá regra à arte” Pouco mais adiante, ele ainda complementa: “Gênio é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá regra à arte. [grifos do autor]” (KANT, 2002, p. 153).

Dentre os mencionados “lugares-comuns sobre a arte”, que citamos com referência a Anne Cauquelin, poderíamos facilmente dar lugar de destaque para o conceito de gênio. O valor de eternidade da arte e a ideia de que esta é um produto do gênio costumam se entrelaçar de forma profunda nas concepções usuais da arte. A cada geração, conforme esta percepção, alguns homens dotados de um talento superior – adquirido por alguma espécie de dom natural – surgem e contribuem com suas obras para a ampliação de um acervo eterno. Em suas genialidades, Sófocles e Shakespeare se encontrariam irmanados para sempre no panteão dos grandes gênios da arte. Sua proximidade não se constrói pelo seguimento a determinadas regras, mas sim por uma determinada capacidade – comum a ambos – de transcrever para uma forma poética magistral o espírito de suas épocas.

“Tenho elaborado, já desde um bom tempo, essa questão, e sei agora que não devemos tentar igualar nada os gregos, a não ser o que, tanto para os gregos como para nós, deve constituir o mais elevado, a saber, a relação da vida e do destino” (HÖLDERLIN, 1994, p. 132). As palavras são do poeta e filósofo alemão Friedrich Hölderlin, admirador entusiasmado de Schiller e amigo de juventude dos filósofos Schelling e Hegel. Junto a estes dois últimos, Hölderlin foi responsável direto pela elaboração das bases do pensamento idealista alemão. Por volta de 1796, os três escrevem juntos um manifesto – do qual hoje só nos restou uma

página – conhecido como *O mais antigo programa sistemático do idealismo alemão*⁴ Nele afirmam, entre outras ideias, sua crença compartilhada na poesia e no senso estético do homem. Levantando a bandeira da beleza e de uma “religião sensível”, propõem uma simbiose entre o espírito racional do Iluminismo e a força mitológica da cultura grega. No escopo deste projeto, “a poesia adquire uma dignidade superior, torna-se outra vez no fim o que era no começo – *mestra da humanidade*; pois não há mais filosofia, não há mais história, a arte poética sobreviverá a todas as outras ciências e artes” (SCHELLING, 1989, p. 43).

A referência à poesia como “mestra da humanidade” nos remete diretamente a Homero, tido por Heródoto como grande mestre educador dos gregos. É precisamente contra a ideia de que a poesia possa ser educadora que se dirige à expulsão dos poetas da cidade ideal por Platão na *República*. Sem abrir mão do racionalismo filosófico, os jovens idealistas querem no entanto recuperar a força pedagógica que a poesia tinha entre os gregos. Assim como Schiller sugere que os poetas modernos recuperem a natureza perdida sem abrir mão da reflexividade, a filosofia idealista quer um retorno à poesia mítica sem abrir mão das conquistas filosóficas. Não é somente para a Grécia que estes jovens pensadores olham: na obra de Kant, o Idealismo Alemão encontra no próprio espírito humano a cisão que aparentava ser apenas entre passado e presente. A filosofia kantiana romperá com toda a tradição metafísica da filosofia ocidental ao separar categoricamente as ideias da razão das intuições sensíveis. Em outras palavras, Kant coloca as percepções que os nossos sentidos oferecem da realidade e as ideias que nossa mente desenvolve em mundos opostos e inconciliáveis. Profundamente motivado pela tentativa de superar esta ferida aberta pela filosofia kantiana, o Idealismo se voltará precisamente para a arte em sua busca de uma atividade capaz de

4 Uma tradução deste fragmento para a língua portuguesa pode ser encontrada no volume da coleção *Os pensadores*, publicada pela editora Abril Cultural, dedicada a Schelling. Na nota introdutória, o tradutor Rubens Rodrigues Torres Filho expõe sucintamente a polêmica em torno deste manuscrito. Encontrado em 1917 por Franz Rosenzweig, sua autoria é desde então questionada. Sabe-se que a caligrafia é a de Hegel, mas as particularidades do texto o associam aos três. Polêmicas à parte, o que é indiscutível é que este manifesto representa com fidelidade a ideia destes três pensadores à época em que foi escrito.

dialogar com estas metades do espírito separadas por Kant. Para Schelling e Hölderlin, a tragédia será, mais do que qualquer outro gênero artístico, capaz de cumprir esta tarefa. É nela, julgam ambos, que encontramos o que Schelling chamará de *intuição intelectual do absoluto*, isto é, o encontro supremo entre o intelecto e a sensibilidade, dando assim acesso à visão de uma verdade transcendente.

É com este intuito em mente que Hölderlin inicia, pouco após participar da redação do manifesto, seu projeto de escrever uma tragédia moderna intitulada *A morte de Empédocles*. Inspirada na lenda do sábio agrigentino Empédocles, que, tido por um semideus entre seus concidadãos, teria se jogado na cratera do Etna como forma de se reunir com os deuses, a obra jamais chegou a ser finalizada. Após três esboços, dois ensaios e inúmeros fragmentos e planos para continuação, Hölderlin abandona o projeto sem tecer quaisquer comentários sobre a desistência em sua correspondência. Não há, portanto, condições de concluir de forma definitiva a respeito do motivo que o teria levado ao abandono do projeto. Contudo, seguindo a interpretação do filósofo francês Philippe Lacoue-Labarthe (2000), podemos supor, com boa dose de segurança, que o que impediu Hölderlin de concretizar seu projeto foi a constatação da impossibilidade de realizar dramaticamente esta intuição intelectual. Os versos que apresentariam a morte voluntária de Empédocles, morte esta que deveria, como ápice da tragédia, simbolizar esta conciliação, sequer são esboçados por Hölderlin. Ao escolher conceder ao personagem Empédocles o espírito reflexivo de um herói moderno, Hölderlin jamais poderia retratar seu autossacrifício de forma natural. Seu suicídio pareceria um ato arbitrário e injustificado. Por outro lado, ao tentar reproduzir um caráter ingênuo, conforme a terminologia schilleriana, Hölderlin incorreria certamente em um anacronismo. O que lhe surge neste impasse é, portanto, precisamente a distância intransponível entre a arte antiga e a arte moderna. Para além da discussão sobre as regras da composição, a dimensão histórica da arte poética descobre aqui novas veredas.

Os manuscritos deixados por Hölderlin nos permitem presumir que o poeta abandona seu projeto de conclusão de *A morte de Empédocles* por volta de 1799. Nos anos seguintes, sairão de sua pena os seus mais famosos hinos e elegias, responsáveis por gravar definitivamente o nome de Hölderlin no panteão da poesia alemã e ocidental. Serão estes os poemas que inspirarão, por exemplo, Martin Heidegger em suas famosas conferências sobre a poesia hölderliniana proferidas nos anos 30 do século XX. Por volta de 1800, porém, a correspondência do poeta nos relata a volta de seu interesse pela tragédia, não mais sob o intuito de encontrar sua forma moderna, mas através da tradução de duas de suas mais perfeitas realizações: *Édipo Rei* e *Antígona*, ambas escritas pelo tragediógrafo grego Sófocles.

A confissão sobre a relação entre antigos e modernos que mencionamos acima, feita em 1801 em uma carta escrita ao amigo Casimir Böhlendorff, data precisamente da época em que Hölderlin está envolvido com estas traduções. Como poderíamos, portanto, compreender o fato de que, no mesmo momento em que afirmava a impossibilidade de “igualar os gregos”, Hölderlin preparasse uma tradução de duas das principais obras da poesia antiga? O resultado apresentado nos oferece uma possível resposta a este questionamento. A tradução hölderliniana das tragédias de Sófocles é tudo menos uma tentativa de acomodar servilmente o original grego nas formas da língua alemã. Hölderlin a todo momento recusa, como tradutor, as interpretações consagradas dos versos sofoclianos e busca, em suas opções, reconstruir em sua tradução alemã uma força contida no original que, muitas vezes, exige que a própria língua germânica seja levada para além de seus limites. Como é de se imaginar, a tradução hölderliniana foi desprezada por sua época e tida como sintoma do deterioramento de seu estado mental, que efetivamente viria a piorar ao longo dos anos subsequentes, deixando o poeta, de 1806 até o ano de sua morte, em 1843, em estado de demência quase total. As suas traduções de Sófocles seriam, por muitos anos, motivo de piada para a filologia alemã que, durante boa parte do século XIX, dominou a cena dos estu-

dos clássicos com sua firme pretensão de oferecer ao mundo moderno a verdadeira imagem da cultura antiga.

Na virada do século XIX para o XX, contudo, Hölderlin será redescoberto pela crítica. O poeta alemão Stefan George, em torno do qual se constitui um importante círculo literário, ergue Hölderlin ao rol de grande herói literário alemão. Influenciado por esta valorização, o jovem editor Norbert von Hellingrath iniciará, pouco antes da Primeira Guerra Mundial, o grandioso projeto de publicar as obras completas do poeta, projeto este que será finalizado por seus colaboradores após a morte de Hellingrath no campo de batalha. Entre os ávidos leitores da obra do enfim reconhecido poeta se encontra um jovem berlinense que será fortemente influenciado pelas ideias de Hölderlin. Seu nome é Walter Benjamin.

Um dos primeiros ensaios publicados por Benjamin será dedicado à obra de Hölderlin. Em *Dois poemas de Friedrich Hölderlin*, Benjamin faz uma análise comparativa de dois poemas hölderlinianos, *Coragem de poeta* e *Timidez*, que são, na verdade, duas versões de um só poema. Ao avaliar as alterações feitas, Benjamin rende elogio a Hölderlin, acima de tudo, por observar que o “amparo na mitologia [em *Coragem de poeta*] dá lugar à construção de um mito próprio [em *Timidez*]” (BENJAMIN, 2011, p. 31). Em outras palavras, Hölderlin abandona a submissão à cultura grega, presente na primeira versão, para compor um poema que reflita o espírito de seu presente. A universalidade do legado clássico é portanto refutada em prol de uma forma poética capaz de conectar-se com o tempo do poeta.

Em outro ensaio da mesma época, intitulado *A tarefa do tradutor*, Benjamin, ao expor suas ideias sobre tradução, trará precisamente as traduções hölderlinianas das tragédias sofoclianas para servir de exemplo. “Nelas”, afirma Benjamin, “a harmonia das línguas é tão profunda que o sentido só é tocado pela língua como uma harpa eólia pelo vento” (Idem, p. 118). Benjamin reconhece nestas traduções “arquétipos de sua forma”, pois nelas o poeta teria alcançado o propósito supremo da tarefa do tradutor: transpor o teor de verdade do

original para a tradução através de uma ampliação das possibilidades de ambos os idiomas. Com as traduções de Hölderlin, julga Benjamin, o grego jamais será visto da mesma forma e o alemão sai vastamente enriquecido. Abordando apenas o tema da tradução, Benjamin toca no ponto mais vital do projeto hölderliniano de traduzir as tragédias de Sófocles. O que o poeta buscava com estas traduções não era, como bem vimos em sua carta a Böhlendorff, igualar gregos e modernos, mas sim expor de forma categórica o abismo que os separa. Há, porém, uma comunicação possível, um aceno distante que se manifesta através dos tempos. Ele se encontraria precisamente nesta “relação da vida e do destino” que a tradução hölderliniana, aos olhos de Benjamin, torna possível. Em vista destes objetivos, a própria escolha da tragédia como objeto de tradução se justifica. Nada poderia ser mais coerente com os propósitos de Hölderlin do que recriar em seu idioma moderno estas primorosas manifestações da aurora da cultura ocidental, buscando, acima de tudo, as suas ressonâncias na cultura hodierna.

Embora Nietzsche só venha a publicar seu *Nascimento da tragédia* mais de trinta anos após a morte de Hölderlin – e mais de sessenta anos após as traduções hölderlinianas de Sófocles – Hölderlin parecia já ter consciência de algo que o jovem Nietzsche ainda desconhecia. Embora ambos tenham compartilhado do desdém dos grandes filólogos de sua época, Nietzsche ainda escreve sua obra polêmica embebido pela convicção de que o eldorado grego é algo recuperável para os modernos. Na obra do compositor Richard Wagner, Nietzsche vê o ressurgimento do esplendor que ele, como jovem professor de filologia na Universidade da Basileia, via nos gregos. Embora compreenda, fazendo coro aos pensadores do Idealismo Alemão, a necessidade do surgimento de uma arte que reflita com precisão o espírito do mundo moderno, Nietzsche ainda está por demais apegado às formas do passado. Poderíamos aplicar ao seu primeiro livro a mesma crítica feita por Benjamin à primeira versão do poema de Hölderlin: Nietzsche talvez estivesse agarrado demais à mitologia dos gregos, ao

ponto de recusar para si a criação de seus próprios mitos. O próprio filósofo reconhece este fato ao escrever, anos mais tarde, sobre a sua primeira obra na autobiografia *Ecce Homo*. Um dos principais problemas de sua obra, julga Nietzsche, é que ela “tem cheiro indecorosamente hegeliano” (NIETZSCHE, 1995, p. 62).

Não poderíamos passar pelo tema da tragédia nem tecer comentários sobre a relação entre poesia e história sem mencionar o ambicioso projeto da estética hegeliana. Grande admirador da tragédia grega, amor que compartilhou com seus amigos Hölderlin e Schelling durante sua juventude no seminário de Tübingen, Georg Friedrich Hegel será responsável por um veredicto que assombrará toda a filosofia da arte após a segunda metade do século XIX. Em suas lições sobre estética, transformada em uma das mais importantes obras da filosofia moderna da arte através do esforço de seu discípulo Heinrich Gustav Otto, que compôs uma obra em quatro volumes a partir de suas anotações e a de seus colegas, Hegel afirmará que a arte, na Modernidade, encontra o fim de sua história. Hegel em nenhum momento quer sugerir a hipótese de que novas obras de arte não surgirão no futuro; o que ele afirma é que estas não serão mais capazes de refletir a verdade de suas épocas como faziam as obras gregas, especialmente a tragédia. Somando às teses expostas até o momento esta dura constatação de Hegel, vemos que a estética hegeliana busca, em meio a outros propósitos, afirmar sua posição em meio às discussões sobre a capacidade da obra de arte de expor em suas formas um determinado conteúdo universal. A saída de Hegel, porém, restringe esta capacidade a um determinado período da História, a Antiguidade Clássica.

Atrelada às concepções estéticas de Hegel, encontra-se um singular modo de compreender a História. A arte chega ao seu fim, segundo Hegel, porque cada época da Humanidade constrói sua própria forma de expor as suas verdades, e a forma utilizada por um povo não servirá completamente aos propósitos daquele que o sucede no curso da História. A nós, modernos, só resta portanto a admiração pela arte grega, visto que é na razão filosófica que

encontramos a forma adequada de atingir o saber absoluto. Não se trata, do ponto de vista da filosofia hegeliana, de descartar a arte para abraçar a razão: o saber racional é, sob sua ótica, a superação da apreciação estética. Sob um prisma muito particular, Hegel alcança o objetivo proposto pelo manifesto escrito com seus amigos em 1796: a sabedoria poética dos antigos funde-se, em sua filosofia, ao espírito reflexivo na forma de uma razão absoluta, último estágio do longo percurso da Humanidade em busca do conhecimento pleno da realidade em si.

O ideal de um progresso triunfante e inquestionável, que é pressuposto indispensável da filosofia hegeliana, será no entanto fortemente questionado já no começo do século XX. Como pode a filosofia permanecer na defesa do progresso após a Primeira Guerra expor ao mundo uma coleção tão grande de horrores? Walter Benjamin será um dos grandes expoentes da tentativa de fundar uma outra filosofia da história e do esforço de construir um olhar crítico sobre esta racionalidade tão alardeada pelo Iluminismo. Embora representem um momento de formação de seu pensamento, os ensaios de juventude que mencionamos já expõem as sementes destes ideais. A sua aproximação em relação à poesia e ao pensamento de Hölderlin não nos parecem portanto nada fortuitos. Mantendo esta aproximação ao longo de toda a sua obra, seja através de menções diretas, seja através da retomada de temas que foram caros ao poeta suábio, Benjamin buscará esclarecer esta relação entre poesia e história que atravessa toda a história da filosofia da arte desde Aristóteles. Dentre seus escritos, destacamos *Origem do drama barroco alemão*, livro onde encontramos aquela que, se não é a definitiva visão de Benjamin sobre o tema, é ao menos uma das mais sólidas e inspiradoras.

O argumento principal do livro já diz muito sobre a posição de Benjamin e sobre sua recusa de aceitar a visão hegeliana da história e da arte. Benjamin escolherá como tema um gênero tido como menor pelos historiadores da arte precisamente no intuito de evidenciar a sua

originalidade. Sua intenção não é simplesmente mostrar que os dramas barrocos desenvolvidos durante a Contrarreforma alemã são melhores do que supuseram seus críticos – na verdade, Benjamin não parece cogitar a hipótese de tomá-los como obras-primas –, mas sim redimi-los de uma leitura tradicional que os renega através da comparação com os grandes cânones do teatro ocidental, dentro os quais, naturalmente, a tragédia ocupa o lugar principal. O drama barroco alemão, segundo Benjamin, não merece ser lido como uma tentativa malograda de se compor tragédias; ele deve ser lido como uma forma específica de drama que surge como reflexo de uma visão de mundo moldada pela Contrarreforma do século XVII e pela conjuntura política de sua época. Querer que a sua forma obedeça a épocas que são totalmente estranhas aos seus poetas seria portanto uma exigência tão injusta quanto arbitrária. Embora suas teses acabem por rejeitar a ideia de uma tragédia moderna, Benjamin ainda demonstra, em sua obra, uma profunda afinidade com as ideias expostas por Hölderlin no começo do século XIX. A reverência à grandeza da arte grega não deve servir de convite nem a uma cópia servil de suas formas, nem à desistência em atingir, a partir de formas contemporâneas, o mesmo sucesso que os gregos tiveram em expor sua visão de mundo através da experiência artística.

Quando Aristóteles escreveu as palavras que citamos no começo deste ensaio, seu objetivo garantir era garantir à poesia um direito à cidadania que havia sido cassado por seu mestre Platão. Aristóteles buscava expor, em argumentos filosóficos – exatamente o que nos pede Sócrates no livro X da *República* – uma defesa da poesia. Não é absurdo dizer que devemos muito a este antigo tratado a sobrevivência e a valorização do fazer artístico que, mesmo ameaçado de tempos em tempos, ainda vive e persiste em nossa era. Mesmo que confrontemos o veredicto hegeliano, não poderemos nunca ignorar o fato de que a possibilidade da morte assombra e assombrará eternamente a arte – o que talvez, como nos diz Adorno, seja até mesmo uma honra à sua exigência de verdade. A conexão que buscamos estabelecer com a verdade e a história foram portanto necessárias porque delas depende, como nos

mostram os pensadores aqui citados, esta sobrevivência. A morte da arte talvez seja tão somente o caminho de um mundo que quer esquecer sua história e fechar os olhos para suas verdades mais profundas.

Referências

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1973 (*Coleção Os Pensadores, vol. IV*).

BENJAMIN, Walter. Dois poemas de Hölderlin. In: _____. **Escritos sobre mito e linguagem**. Tradução de Ernani Chaves e Susana Kampff Lages. São Paulo: Ed. 34 / Ed. Duas Cidades, 2011.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Reflexões**. Tradução de Márcia de Sá Cavalcanti. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. A cesura do especulativo. In: _____. **A imitação dos modernos**. Tradução de Virgínia Figueiredo e João Camillo Penna. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo. Como alguém se torna aquilo que é**. Tradução, notas e prefácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCHELLING, Friedrich. **O mais antigo programa sistemático do idealismo alemão**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho São Paulo: Nova Cultural, 1989 (*Obras escolhidas – Coleção Os pensadores*).

_____. **Poesia ingênua e sentimental**. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.