

A FILOSOFIA ROMÂNTICA DO TRÁGICO, OU A MODER- NA IRONIA DE *HAMLET*

Pedro Duarte

Se o teatro trágico nasceu na antiguidade e a filosofia trágica só na modernidade, o homem trágico nasce a qualquer momento. É que teatro e filosofia são formas: uma de arte e a outra de pensamento. Por sua vez, o homem, como mera vida, é acontecimento bruto, alma¹. O teatro grego fez do homem trágico um herói poético e a filosofia alemã, cerca de dois mil anos após isso, constituiria uma ontologia histórica a partir dele. Tanto um quanto outra deram forma à experiência — ou à fantasia — do que seria este homem trágico, isto é, um tipo de homem bastante específico e determinado, embora nem teatro nem filosofia estivessem comprometidos com o retrato fiel de um sujeito empiricamente existente de fato. O homem trágico interessava como tipo. Ganhando forma refletida na cultura, ele poderia revelar aspectos fundantes da humanidade grega e moderna, ambas etapas decisivas da civilização ocidental. Em outras palavras,

o personagem, ainda que particular no enredo, estava vocacionado à representação do ser universal.

Nesse sentido, a condição de possibilidade da moderna filosofia do trágico — que ganhou expressão desde o final do século XVIII, com autores como Schiller, Schelling, Schlegel, Hölderlin, Hegel, Schopenhauer e Nietzsche — já tinha sido adiantada durante o pensamento grego, contemporâneo das tragédias, através de Aristóteles. Ele assinalou o quinhão filosófico da poesia trágica ao distingui-la da historiografia: esta se refere ao particular, ao que ocorreu com um homem, um povo, numa situação; aquela refere-se ao universal, pois, ao narrar o que aconteceu com alguém, revela uma certa condição geral do humano, “ainda que dê nomes às suas personagens”². Embora Sófocles individualize seu personagem ao chamá-lo de Édipo, o que ele passa tem um significado mais amplo, diferente do efeito de retratos históricos. Não surpreende, portanto, que Édipo, o maior dos heróis trágicos, tenha tido o seu nome transformado em adjetivo. Desde ao menos a popularização das teorias psicanalíticas de Sigmund Freud, dizemos que uma situação é tipicamente edípica. Passando de substantivo a um adjetivo, o nome do personagem de Sófocles designava, assim, algo universal, e não particular.

Nas considerações poéticas aristotélicas, entretanto, as tragédias são analisadas a partir de sua composição formal, em uma abordagem mais empírica e até prescritiva em al-

guns momentos, ficando a sua dimensão filosófica apenas timidamente indicada. Em certo sentido, não se pode falar do trágico na Grécia antiga, mas só de tragédia, pois não se desenvolveu ali uma reflexão ontológica sobre o ser trágico, e sim uma descrição da estrutura e dos efeitos dos enredos das tragédias. “Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico”³, já assinalou o crítico Peter Szondi, em uma passagem célebre. Mais ainda, ele diagnostica que, em geral, a estética moderna ficou presa aos ensinamentos do pensador grego, com constatações voltadas à aplicação na própria poesia, sem ter a autonomia de uma reflexão independente e cujo valor estaria em si mesma. Nesse contexto, destacou-se — como uma “ilha”, na opinião de Szondi — a filosofia do trágico, porque escapava dessa zona de influência tradicional aristotélica. Só aqui a tragédia deixou de ser avaliada com o enfoque retroativo sobre si, dando asas para os voos especulativos acerca de vida e morte, liberdade e necessidade, homem e mundo, cultura e natureza, ser e nada. Empregando a terminologia de Jacques Taminiaux, a tragédia passa a ser vista como “documento ontológico”⁴ na era moderna, e mesmo assim só graças a alguns filósofos. Eis porque, assim como aconteceu com o nome de Édipo, a própria tragédia transformou-se de substantivo em adjetivo, e então nós passamos a falar de um situação trágica, ou de um homem trágico.

Nesse sentido, embora o homem trágico nasça a qualquer momento, a faculdade de identifica-lo enquanto tal é

historicamente determinada. E aponta, cronologicamente, talvez para algo bem recente: não para os antigos, e sim para os modernos. Os antigos conheceram a tragédia, só os modernos conheceram o trágico. Na poética aristotélica, o que encontramos, por isso, é uma análise de personagens, não de homens. Personagens que, aliás, não são trágicos devido às suas características intrínsecas, às suas qualidades. Embora ambos tenham caráter elevado, os heróis das tragédias são diferentes dos heróis da epopeia. Os feitos de Aquiles resultam da sua força e coragem. Já os feitos de Édipo resultam mais da trama em que ele se viu envolvido. Suas ações costumam ser reações. Elas é que incitam a sua tragédia, mais do que o seu ser interior. O personagem se torna o que ele é por suas ações, e não o contrário, ou seja, não são suas ações que derivam de seu ser. Por isso, ainda segundo a abordagem aristotélica, os tragediógrafos escolhiam o perfil dos seus protagonistas a partir das ações que eles deveriam desempenhar, ao invés de fazerem estas derivarem daquele. Édipo será construído como um curioso pois, para a trama funcionar, ele precisa agir querendo saber mais do que deveria.

De todo jeito, o personagem da tragédia grega tornou-se o protótipo para o que, na filosofia moderna, passaria a figurar como um homem trágico. Os dois são marcados, ainda que de formas distintas, pelo extraordinário — seja das suas ações, seja do seu ser mesmo. Embora a composição formal das tragédias exponha uma beleza equilibrada do enredo e

de seus elementos, conforme diagnosticara Aristóteles, ela guarda em si algo mais: o vigor sublime daquilo que, escapando a toda medida, desequilibra e aterroriza. Raro em seu advento, o personagem trágico, tipificado pela poesia, e o homem trágico, pela filosofia, são não só o extremo do ser, mas o ser do extremo em todo o homem. O horror e a atração, que desde os primórdios são despertados em nós por este tipo, vêm da falta de equilíbrio medido. Homens do mundo que somos, sentimos, paradoxalmente, horror pela atração e atração pelo horror diante do extraordinário, daquilo que excede a razoabilidade cotidiana, que transcende o nosso morno meio-termo habitual.

Se este “homem do mundo vive nas nuances, nas gradações, no claro-escuro, no encantamento confuso ou na mediocridade indecisa: no meio”, como observou Maurice Blanchot, é precisamente deste seu lugar que ele sente atração e horror pelo diferente de si, ou seja, por aquele “homem trágico que vive na tensão extrema entre os contrários, remonta do sim e não confusamente misturados aos sim e não claramente mantidos em sua oposição”⁵. O razoável homem mundano, entre medo e admiração, encanta-se com o seu outro, com sua alteridade. Sublinhe-se, aqui, o “seu”, e não apenas o “outro”, pois o poder da representação trágica é expor o mais alheio ao homem mundano que, porém, o habita. É o outro que também mora nele, nem que seja virtualmente. É o estranho que é familiar. É, enfim, a sua própria alteridade, vista como o avesso de si.

Seja como for, a possibilidade contemporânea de falar — como fez Blanchot — de um homem trágico, e não mais só de um personagem trágico, foi aberta principalmente pela filosofia moderna, que investigou a ideia mesma do trágico, para além da procura de decifrar a composição formal das tragédias e de seus heróis. Essa virada histórica — bem assinalada, como já vimos, por Peter Szondi — foi detalhada por Roberto Machado, ao investigar o nascimento do trágico. Se Nietzsche escrevera acerca do “nascimento da tragédia” na Grécia antiga, aqui o objetivo era, segundo a paráfrase reveladora, apontar o “nascimento do trágico” — ocorrido só na época moderna — e contar sua história⁶. São consideradas seis etapas: a representação da liberdade, em Schiller; a intuição estética, em Schelling; a manifestação sensível da ideia, em Hegel; o afastamento do divino, em Hölderlin; a negação da vontade, em Schopenhauer; e a representação do dionisíaco, em Nietzsche — ponto culminante de toda essa rica e complexa história.

Eu gostaria de indicar, neste ensaio, uma etapa a mais dessa narrativa. Na virada do século XVIII para o XIX, além dos autores citados, outros também constituíram uma filosofia do trágico — como Friedrich Schlegel, na origem do Romantismo alemão. Era o chamado Romantismo de Iena, posto que o grupo de pensadores que o formou reuniu-se especialmente nesta cidade e gestou, ali, um movimento fundador da filosofia da arte — como mostrei em meu livro *Estio do tempo: Romantismo e estética moderna*⁷. Por ora,

pretendo tirar consequências daquele trabalho para esboçar o que seria uma filosofia do trágico romântica, ao menos em traços iniciais, presentes sobretudo na leitura de *Hamlet* como uma tragédia filosófica e na valorização de seu autor, Shakespeare.

Se o espírito trágico quebra a medida equilibrada, o Romantismo o honra de um modo específico. E não é pelo excesso emocional de lágrimas e sentimentos, conforme vulgarmente o conhecemos, mas pelo excesso de pensamento. Surpreendentemente, se procurássemos os pioneiros assaltos românticos, “não seria a glorificação do instinto ou a exaltação do delírio” que encontraríamos, “mas, bem ao contrário, a paixão de pensar e a exigência quase abstrata colocada pela poesia de refletir e de realizar-se por meio da sua reflexão”, escreveu Blanchot, concluindo que “o Romantismo é excessivo, mas seu primeiro excesso é um excesso de pensamento”⁸. Friedrich Schlegel e o grupo de Iena, com seus fragmentos poderosos publicados coletivamente na revista *Athenaeum*, foram responsáveis pela origem de um romantismo cuja marca não foi o sentimentalismo que, depois, definiu o perfil de outras vertentes românticas pelo mundo. O que os caracteriza é, antes, a importação apaixonada da reflexão filosófica para a arte.

Em suma, a paixão romântica foi pelo pensamento e seu pensar foi apaixonado. “Poesia e filosofia devem ser unificadas”, afirmou imperativamente Friedrich Schlegel. O im-

pulso poético de que parte toda e qualquer forma de arte devia ser acompanhando pela filosofia. O artista teria mesmo de filosofar sobre a arte, na medida em que ela não é um mero instinto emocional, ou natural, mas artifício que requer o pensamento para se formar. O Romantismo trouxe a reflexão — típica da filosofia — para o centro da criação — típica da arte. Isso viria a ser a marca histórica da estética moderna até o século XX, e foi por isso que Charles Baudelaire chegou a comentar que, “quem diz Romantismo, diz arte moderna”¹⁰. Segundo Schlegel, essa marca teria sido expressa, de maneira pioneira e lapidar, no teatro de William Shakespeare, e especialmente em *Hamlet*. Nesta peça, da virada do século XVI para o XVII, já encontraríamos um emblema do trágico moderno, tal como ele foi compreendido romanticamente.

De todos faz covardes a consciência.
Desta arte o natural frescor de nossa
resolução definha sob a máscara
do pensamento, e empresas momentosas
se desviam da meta diante dessas
reflexões, e até o nome de ação perdem.¹¹

Essas palavras, tiradas do mais famoso solilóquio da história do teatro, expõem a autoconsciência reflexiva que Hamlet, o personagem, tem da peça em que está inserido. Mais até: é como se Hamlet enunciasse a sua dificuldade de ser

um protagonista trágico. O motivo é a sua própria consciência, que, fazendo dele um covarde, o impediria de agir com a confiança e a resolução características do herói trágico tradicional. Hamlet hesita a todo tempo, cogita, pondera. Faz solilóquios. Pensa, e por isso mesmo tem dificuldade para agir. Internaliza subjetivamente suas considerações possíveis sobre a vingança que gostaria de perpetrar pela morte de seu pai e, com isso, vê-se em apuros para consumá-la. Nós acompanhamos, na peça, menos o que Hamlet faz do que as suas reflexões sobre o que fazer. Desde que o fantasma do pai falecido surge e acusa o tio de Hamlet de ser o seu assassínio, o filho não acredita completamente na surpreendente aparição espectral, embora tampouco consiga esquecê-la. Ele só suspeita. Não crê e nem descrê totalmente na transcendência. Vive sob a égide da dúvida — ser ou não ser, eis a questão.

Friedrich Schlegel comentou que, no caráter de Hamlet, tudo “é concentrado no entendimento; a força ativa, entretanto, é completamente destruída”, já que “sua mente puxa a si mesma em diferentes direções como se estivesse em uma máquina de tortura”. Hamlet vivia a dilaceração do homem moderno: “máximo de desespero”, “dissonância colossal” e “desarmonia sem solução, que são o objeto atual da tragédia filosófica”¹². O gênio de Shakespeare teria deixado, em sua peça, uma tragédia de tipo novo, chamada por Schlegel de tragédia filosófica. Essa denominação desloca a obra da tradição teatral, em que ela seria exclusivamente inserida, para

situá-la também na tradição da filosofia. É que a trama de Hamlet se passa mais na sua cabeça do que fora dela, é mais subjetiva do que objetiva. Lendo o texto dramático, ou até assistindo sua encenação, quem guia as nossas atenções é o pensamento de Hamlet, tanto quanto ou até mais que as suas ações. Isso, por si só, já quebraria a condição tradicional aristotélica para uma boa tragédia, a saber, que ela seja baseada na imitação de ação. Mas, além disso, Hamlet parece saber dessa situação, e por isso insinua, em seu solilóquio, um problema para si não só como príncipe (na chave realista), mas como personagem (na chave cênica).

O extraordinário de Hamlet não é principalmente seu poder de agir, mas sim seu poder de pensar. É como se ele tomasse consciência do que é uma tragédia, e talvez de que está em uma. Mas, justamente ao fazê-lo, perde uma inocência ignorante necessária para agir resolutamente. Édipo destacara-se como o único mortal a decifrar o enigma da esfinge, mas nunca suspeitou que estivesse numa peça, e por isso podia agir depois sem temores. Hamlet, conforme diz o conhecido ditado, “para e pensa”, constituindo assim um obstáculo dramático para a peça de que é protagonista. Só que ele mesmo o percebe. Se há uma crise de identidade de Hamlet, sua origem está em ele ter uma extraordinária consciência de si enquanto personagem, o que, contudo, imediatamente o tornou alguém incapaz de interpretá-lo como deveria tradicionalmente. Dessa perspectiva, sua eventual loucura soa até muito compreensível. Bem antes de

seis personagens ficarem à procura de um autor, na famosa peça de Luigi Pirandello³, existiu um personagem que já estava à procura de si mesmo, desesperadamente à procura de si mesmo.

Nesse sentido, aliás, Hamlet às vezes assemelha-se mais a um personagem típico dos romances do que dos dramas trágicos. Pois em romances é que conhecemos através dos pensamentos internos do personagem quem ele é, enquanto nos dramas deveríamos fazê-lo através das ações e dos diálogos. Hamlet revela-se a nós, especialmente, em seus monólogos. Em tom confessional, apresenta temores e angústias, como a principal, que versa sobre o suicídio. Diante dos absurdos do mundo e das mentiras da sociedade, cujo microcosmo é o podre Reino da Dinamarca, Hamlet não sabe se vale a pena continuar a viver, ou se é melhor dar cabo de sua existência. Ser ou não ser. Eis a questão. Ficamos sabendo dela, repare-se, através do solilóquio, e não de um diálogo ou de uma ação. Isso seria natural, caso se estivesse diante de um romance, com o movimento introspectivo. Numa peça, porém, este momento soa como uma interrupção lírica do tradicional fluxo da ação dramática, que quebra sua prezada unidade conforme foi entendida pela poética aristotélica e caudatárias, como o Classicismo de Nicolas Boileau⁴. O Romantismo, por sua vez, opôs-se a essa tradição classicista, considerando que a interrupção reflexiva dos personagens não era um defeito do drama shakespeariano, mas sim um elemento da sua genialidade histórica, posto que “o roman-

ce tinge toda a poesia moderna”¹⁵, segundo as palavras de Schlegel. *Hamlet* seria uma tragédia tingida da tinta específica de sua época: a reflexividade — elemento estranho aos antigos, mas comum aos modernos, tanto que sustenta o gênero do romance. “O drama tomado tão profunda e historicamente como o faz Shakespeare”, conclui Schlegel, “é o verdadeiro fundamento do romance”¹⁶. *Hamlet* ficaria entre o trágico Édipo de Sófocles e o romanesco *Dom Quixote* de Cervantes.

Os pensadores românticos chamaram essa interrupção reflexiva das obras de arte de ironia, na medida em que esta figura retórica envolve a autoconsciência do discurso sobre si mesmo. Ninguém pode ser irônico e ingênuo ao mesmo tempo, pois a ironia só ocorre quando temos consciência sobre o que dizemos, a ponto de poder até brincar com isso. Referindo-se a si enquanto texto que é, o *Dom Quixote*, por exemplo, expunha seu caráter ficcional, ao invés de escondê-lo. Doroteia, personagem da trama, comenta que “falta pouco ao nosso hospedeiro para fazer a segunda parte de *Dom Quixote*”¹⁷. Foram passagens assim que, segundo os românticos, implementaram descontinuidade irônica à continuidade narrativa, expondo o caráter de obra da obra. Reflexivamente, Cervantes, que parecia oferecer a ficção como realidade, explicitava a realidade da ficção. Schlegel apontou por isso, em sua obra, “espirituosidade fantástica e uma pródiga abundância de audaciosa invenção”¹⁸. Ironias assim também eram praticadas por Laurence Sterne, em *Tristram*

Shandy, e Diderot, em *Jacques, o fatalista*. No Brasil, é o que fez Machado de Assis, tão marcado por Sterne. Esse artifício, de caráter moderno, faz a obra mostrar que sabe que é obra, como a tragédia *Hamlet*, de Shakespeare, sugeria.

Cabe frisar, entretanto, que tragédias antigas também tinham um tipo de reflexão assim. Na antiguidade, os comentários do coro e do corifeu para o público, inclusive no gênero cômico, davam a ver a consciência da obra sobre o que se passava no enredo por ela apresentado. Era o que se chamava de parábase, soando quase como uma observação do autor acerca da trama e dos personagens. Foi o próprio Schlegel quem chegou, certa vez, a definir a ironia, através de uma referência à antiguidade grega, como “parábase permanente”¹⁹. Só que, como se vê, há uma mudança aqui: a parábase, antes apenas um momento específico da obra clássica, usada como tropo retórico, tornava-se permanente na obra moderna, pois o seu sentido fica todo submetido à ironia. E há mais ainda.

Na época clássica, a interrupção reflexiva, pela qual a obra de arte volta-se sobre si mesma, foi colocada em um ponto exterior aos personagens, o que os deixava seguros na sua totalidade isolada, sem que se dessem conta da tragédia da qual participavam. No caso de *Hamlet*, para regressar ao nosso caso emblemático, é quase como se ele tivesse se tornado o coro de si mesmo²⁰. Hegel, em seus *Cursos de estética*, afirma que o drama moderno eliminara a distinção entre

coro e diálogo, crucial no drama antigo, pois o “que era expressado pelo coro nos antigos é colocado mais na boca dos personagens agentes mesmos”²¹. Só que aí nada mais continua como antes, pois aquele que deveria agir sem que soubesse de seu destino parece suspeitar da sina que o persegue, de que está, enfim, vivendo dentro de uma peça trágica. O drama ameaça tornar-se drama do drama.

O efeito da ironia, segundo os românticos, era essa dobra, na qual o drama pensa a si mesmo. Nas obras em que sentimos “o divino sopro da ironia”, diz Schlegel, “vive uma bufonaria realmente transcendental”²². Bufão é o bobo da corte que se apresentava nos palácios e, enquanto aparentemente elogiava o rei, destilava ironicamente críticas ao governo. No caso da arte, porém, a bufonaria não é simplesmente isso. É transcendental.

O termo foi emprestado da filosofia. “Chamo de transcendental todo conhecimento que se ocupa não tanto dos objetos quanto do modo de conhecê-los”, afirma Immanuel Kant com o seu projeto crítico no final do século XVIII²³. Se Schlegel o tivesse parafraseado, diria: chamo de transcendental toda poesia que se ocupa não tanto dos objetos quanto do modo de poetizá-los. Kant não queria apenas conhecer, mas conhecer o que é conhecer. O mesmo valeria para a poesia, segundo Schlegel, e por isso ela passou a ser “poesia da poesia”²⁴, ou seja, uma poesia que quer conhecer o que ela mesma é.

Não por acaso, Hamlet encena uma peça cujo enredo teria correspondências com os fatos que o espectro do pai revelara, para poder então observar as reações do tio, que supostamente denunciariam sua culpa ou inocência. Recorre Hamlet ao pouco provável âmbito da arte para procurar a verdade, e não à ciência, como tradicionalmente seria de se esperar. Ironicamente, Shakespeare colocara a arte dentro da arte. Destacava-se, nele, “a mais profunda e mais compreensiva filosofia poética”. Refletia sobre a arte ao fazê-la, abolindo qualquer ingenuidade, mas a tal ponto que extraía de seu protagonista o que garantiria a peremptória certeza clássica. Enquanto o herói antigo agia por convicção, o herói moderno hesita por reflexão. É que a ironia transcendental de um drama que já se anuncia como drama do drama o atinge em cheio, pois ela não está mais restrita ao coro exterior à trama. Hamlet é a vítima heroica da ironia da obra que ele protagoniza.

Hamlet — o príncipe e, segundo minha hipótese aqui, também o personagem — já abria a história moderna que contemplou também a dúvida de Descartes acerca do nosso acesso à verdade e a crítica de Kant quanto à possibilidade de conhecermos as coisas tal como elas são em si mesmas. Era a tragédia filosófica de que falou Schlegel: estávamos apartados da verdade absoluta, situada agora fora de nosso alcance. Tal como Hamlet, o homem moderno não sabe mais o que é a verdade, o ser. O filósofo Schelling — no que talvez seja o mais importante texto já escrito da perspectiva

de uma filosofia do trágico, a décima de suas *Cartas sobre o dogmatismo e o criticismo* — afirmou, por isso, que este homem vive no “exílio do absoluto”²⁵. Entre o eu e o mundo, o pensamento e a ação, o homem e a natureza, o sujeito e o objeto, o entendimento e a intuição, eis que emergia a dolorosa distância em que os primeiros românticos se insauraram.

Schelling chegou a integrar o grupo romântico de Iena capitaneado por Schlegel, ainda que somente de passagem. Para todos eles, estaríamos modernamente exilados do absoluto, expulsos daquela unificação plena graças à qual o indivíduo sente-se parte do cosmo, encaixado nele e encontrando aí sua verdade. Como o Hamlet, de Shakespeare, o homem moderno perdeu essa segurança, é um deslocado ontologicamente no mundo e eticamente na sociedade. Não sabe o que fazer, ou como agir. O que resta a ele é refletir sobre essa cisão. Isso explica a estética moderna não se ater só à invenção de tragédias a partir de modelos antigos, como fizera o Classicismo na França com Racine e Corneille, mas criar além disso, como fizeram o Romantismo e o Idealismo alemães, uma filosofia do trágico, cuja finalidade não era nem sequer a análise empírica das tragédias gregas, e sim a reflexão, a partir delas, sobre o ser e a história. Explica também, é claro, que essa filosofia do trágico tenha tido mais afinidade com as tragédias inglesas shakespearianas do que com as tragédias francesas classicistas. É que Shakespeare já era filosofia, ainda que em forma de drama. Era tragédia

filosófica.

Seria preciso ainda, entretanto, distinguir entre a filosofia do trágico idealista e a romântica. Embora próximas, elas são bem distintas. É que o Idealismo, com Schelling mas sobretudo com Hegel, enxergou na tragédia o modelo para o pensamento dialético: a colisão de contrários — liberdade e submissão, privado e público, vontade e destino — seria apresentada apenas para, esteticamente, promover uma harmonia final, restaurando o equilíbrio perdido. Conforme orienta a dialética, a tese e a antítese se chocariam para a produção de um terceiro termo, a síntese. Os opostos seriam superados pelo progresso trágico em três atos, carregando até a solução final. Embora o jovem Schelling (escritor das *Cartas sobre o dogmatismo e o criticismo* em 1795) hesite em abraçar a dialética, já em 1800 (com o *Sistema do idealismo transcendental*) ele acredita que, pela arte, “todas as contradições são suprimidas”²⁶. Eis o que faz a dialética: ela dissolve as contradições. Segundo Hegel, é por isso que, em *Antígona*, a heroína homônima deve ser aniquilada, objetivamente, através de sua morte, assim como, em *Édipo em Colono*, o protagonista é exilado e deve expiar, cego e em isolamento, pelo que fez em *Édipo Rei*. Em ambos os casos, o sacrifício é redentor, e não em primeiro lugar para os indivíduos, e sim para que a ordem total seja recuperada. Em outras palavras, se Antígona opõe-se à lei da cidade, ao querer enterrar seu irmão banido, e Creonte opõe-se à lei da família, por proibi-la de fazê-lo, os dois terão que morrer, pois só assim

a unidade harmoniosa será garantida. Se a colisão é o que move as tragédias, concebe Hegel, “o fim, ao contrário, será alcançado quando a solução da discórdia e da intriga tiver ocorrido”²⁷.

Embora predominante, a interpretação dialética da tragédia, criada por Schelling e Hegel, não foi a única que marcou o nascimento da moderna filosofia do trágico. Isso a tal ponto que talvez devêssemos falar de filosofias do trágico, no plural. É conhecido, por exemplo, o singular caso de Hölderlin. Embora tenha inicialmente contribuído para a abordagem dialética das tragédias junto a seus amigos de seminário Schelling e Hegel, ele tardiamente “pôde se livrar, ou se distinguir desse esquema especulativo e da lógica da dialética”²⁸, segundo Philippe Lacoue-Labarthe. Basicamente, essa distinção residiu em que Hölderlin abriu mão da síntese final a que o pensamento dialético se destina, ao interpretar, antes, que “o significado das tragédias se deixa conceber mais facilmente no paradoxo”²⁹. É a manutenção do paradoxo, e não a solução dialética das contradições, o que constitui o sentido da tragédia, aqui. Por isso, Hölderlin, apropriando-se da doutrina aristotélica do efeito catártico da tragédia, postula “que a unificação ilimitada se purifica por meio de uma separação ilimitada”³⁰, ao fazer suas observações sobre *Édipo*. Ora, é como se Hölderlin se distanciasse da sanha especulativa e unificadora do saber absoluto de Hegel, o seu contemporâneo, aproximando-se mais da prudência crítica e separadora do conhecimento transcendental

de Kant, o seu antepassado — e a partir daí concebesse o sentido da tragédia. Sua situação, nessa metafísica no limiar de seu acabamento, seria de “crescente estranheza”³¹, conforme observou Jean-François Courtine.

Teríamos, portanto, duas diferentes interpretações do sentido da tragédia, a partir das quais se fundam duas distintas filosofias do trágico: a lógica-dialética, de Schelling e Hegel; e a poética, de Hölderlin — para empregar a nomenclatura sugerida por Virgínia Figueiredo³². Só que há mais. É possível identificar pelo menos uma outra interpretação da tragédia durante o nascimento da filosofia do trágico, conforme anunciei. Ela estaria mais próxima de Hölderlin que de Hegel, do paradoxo que da dialética, da poesia que da lógica. Mas, tampouco se confundiria com ele. Essa terceira posição é a do Romantismo de Iena, e em particular de Friedrich Schlegel. Para ela, o sentido da tragédia é irônico e reflexivo (daí a relevância do coro antigo, que oferecia ao drama a autoconsciência que se tornaria típica somente na época moderna, adentrando os próprios personagens, como Hamlet). O nexos entre tragédia e ironia reside em que, “para Schlegel, a situação básica metafisicamente irônica do homem é que ele é um ser finito que luta para compreender uma realidade infinita, portanto incompreensível”³³, conforme observa D. C. Muecke. O caráter irônico da situação metafísica — ou ontológica — do homem, portanto, não deixa de ser também trágico, pois o destina a perseguir um objetivo impossível, sem que a sua liberdade possa nada

além de aceitar, românticamente, essa tarefa inglória.

Ironia é a “alternância constante de autocriação e auto-aniquilamento”³⁴, pensou Schlegel. Tanto a autocriação como o auto-aniquilamento estão presentes na dialética de Hegel. São o “sim” e o “não”. Entretanto, aqui está a diferença: enquanto na dialética a alternância entre criação e destruição estava destinada a encontrar o seu acabamento na síntese entre tese e antítese, já na ironia essa alternância é constante, ou seja, ela não dá lugar senão a seu próprio desdobramento, que jamais encontra conciliação final, seja na história, seja na linguagem. Ficamos oscilando entre o sim e o não, a tese e a antítese, o finito e o infinito, a ordem e o caos, a ficção e a realidade, o enredo e a obra, a obra e a arte, a vida e a morte. Nos termos ainda de Friedrich Schlegel, a ironia “contém e excita um sentimento do conflito insolúvel entre incondicionado e condicionado”³⁵. Repare-se que o conflito é tido por Schlegel como insolúvel, isto é, sem solução ou, para empregar o vocabulário de Hegel, sem síntese. O sentido absoluto incondicionado da verdade não se explicita totalmente jamais para o homem sempre condicionado por sua história e por sua linguagem, por seu mundo e por suas palavras. Isso é o que, para os românticos, as tragédias mostram — um conflito insolúvel, não um limite bem estabelecido e nem uma síntese fulgurante, ou seja, nem uma posição kantiana e nem uma hegeliana.

Nessa medida, distinguir a ironia da dialética é impor-

tante, mas não suficiente. É preciso, especialmente, entender que a ironia não foi apenas a antecâmara romântica da dialética de Hegel, que viria historicamente adiante. Nisso, discordo da interpretação de Peter Szondi em seu ensaio sobre ironia romântica, pois, para ele, na história intelectual, poder-se-ia dizer que Schlegel prepara o caminho para a dialética hegeliana³⁶. Segundo tal interpretação, a ironia seria o modo pelo qual o Romantismo suportara a sua própria incapacidade de, através da ação, superar os conflitos de sua época presente e alcançar uma reconciliação futura — precisamente o que a dialética faria. Minha discordância está em que, para Schlegel, a ironia encerra em si mesma, tragicamente, a manutenção, pela reflexão, dos contrários. Essa espécie de paralisação impede que daí se forje a dialética. Ou seja, compreender dialeticamente a ironia, como se ela fosse uma etapa preparatória para a síntese futura, é traí-la neste mesmo instante e suprimir a sua força própria — além de perder a chance de, ao invés, captar ironicamente a dialética. Szondi pressupõe que a ironia é momentânea, temporária. Só que, para os românticos, ela seria permanente. Foi outro autor do século XX, Paul de Man, quem melhor capturou o conceito ironia que os primeiros românticos praticaram, ao apontar que ela não permitia fim nem totalidade³⁷. Ela se repete, ela volta, ela insiste. Ela bloqueia a dialética, não a prepara. Impede uma significação completa do mundo, insiste em sua precariedade.

Se a filosofia na virada do século XVIII para o XIX de-

bruçou-se sobre o sentido da tragédia antiga, o Romantismo pensou especialmente a tragédia moderna do sentido, através da ironia. E o fez tendo por base os dramas de William Shakespeare, sobretudo *Hamlet*. Pois ali ficava evidente que — mesmo sem sentido final e absoluto, sem verdade plena e sintética — uma grande obra de arte poderia nascer. Shakespeare não insistira em escrever tragédias como as antigas, conforme fizeram Racine e Corneille. Isso, contudo, não porque tivesse superado as contradições do seu tempo, e sim por refletir sobre elas. Ele produziu o melhor teatro da época moderna porque incorporou, na forma mesma da dramaturgia, sua historicidade particular. Ironicamente, fez Hamlet refletir sobre a falta de ação que ameaçava a unidade dramática clássica e encenar uma peça dentro da peça que protagonizava. Refletida como num espelho, a arte tornava-se arte da arte.

Escusado dizer que tudo isso ocorreu de maneira implícita no teatro elisabetano. Hamlet, ao fim, conseguirá agir, a despeito de todas as hesitações prévias e ponderações — a tragédia se completa como tal. Shakespeare não é Tchekhov e o século XVII não é o XIX. Não ainda. Mas, como deixar de perceber ali o germe do que faria a personagem Nina, de *A gaviota*, reclamar com Kostia — sobre a peça que ele encena dentro da citada peça de Tchekhov — “sua peça tem pouca ação, ela é pura declamação”³⁸? Não se pode deixar de percebê-lo³⁹. Quando faltou ação, Shakespeare obrigou Hamlet à declamação, à reflexão. Isso, surpreendentemente

para a tradição classicista, não resultou apenas em “farsas monstruosas”⁴⁰, como certa vez acusou Voltaire. Pelo contrário. Como mostrou Pedro Süsskind, os pré-românticos e os românticos alemães foram pioneiros, na crítica, ao reconhecer o valor moderno de Shakespeare, indicando que o que pareciam erros da perspectiva classicista eram, na verdade, acertos de um gênio original⁴¹. Foi a partir da filosofia romântica do trágico, portanto, que Shakespeare consolidou-se criticamente no lugar de principal teatrólogo moderno, ao mesmo tempo que, por causa disso, deixava-se sentir, ainda de modo tímido, o que muito tempo depois resultaria na falência da ação como princípio estruturante do gênero dramático e, por isso, no que George Steiner veio a chamar de “morte da tragédia”⁴². Mas esta já seria uma outra estória.

NOTAS

- 1 Georg Lukács, *Die Seele und die Formen* (Darmstadt e Neuwied, Luchterhand, 1971).
- 2 Aristóteles, “Poética”, in *Ética a Nicômaco; Poética* (São Paulo, Nova Cultural, 1991), p. 256.
- 3 Peter Szondi, *Ensaio sobre o trágico* (Rio de Janeiro, Zahar, 2004).
- 4 Jacques Tamianux, *Le théâtre des philosophes* (Grenoble, Jérôme Milton, 1995), p. 6.
- 5 Maurice Blanchot, “O pensamento trágico”, in *A conversa infinita 2: a experiência limite* (São Paulo, Escuta, 2007), p. 30.
- 6 Roberto Machado, *O nascimento do trágico* (Rio de Janeiro, Zahar, 2006).
- 7 Pedro Duarte, *Estio do tempo: Romantismo e estética moderna* (Rio de Janeiro, Zahar, 2011).
- 8 Maurice Blanchot, “O *Athenaeum*”, in *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmento* (São Paulo, Escuta, 2010), p. 104.
- 9 Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 38.
- 10 Charles Baudelaire, “Salão de 1846”, in *Prosa e poesia* (Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995), p. 675.
- 11 William Shakespeare, “Hamlet”, in *Tragédias: teatro completo*, (Rio de Janeiro, Agir, 2008), p. 572.
- 12 F. Schlegel, “Über das Studium der griechischen Poesie”, in *Kritische Schriften* (Munich, Carl Hanser Verlag, 1970), p.144-5.
- 13 Luigi Pirandello, *Seis personagens à procura de um autor* (Lisboa, Edições Cotovia, 2009).
- 14 Nicolas Boileau, *A arte poética* (São Paulo, Perspectiva, 1979).
- 15 Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 70.
- 16 Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 67.
- 17 Miguel de Cervantes, *Dom Quijote de la Mancha* (Madri, Real Academia Española, 2004), p.324.
- 18 Friedrich Schlegel, *Conversa sobre a poesia* (São Paulo, Iluminuras, 1994), p. 42.
- 19 Friedrich Schlegel, “Philosophische Lehrjahre (1796-1806)”, in *Kri-*

tische Ausgabe — *band 18* (Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1962), p. 85.

20 Devo esta formulação à amiga Ana Wambier, em grupo de estudos orientado por Marcela Oliveira sobre o drama moderno.

21 G. W. F. Hegel, *Cursos de estética IV* (São Paulo, Edusp, 2004), p. 214.

22 Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 26.

23 Immanuel Kant, *Crítica da razão pura* (São Paulo, Abril Cultural, 1980), p. 33. Tradução modificada a partir de J. Ferrater Mora, *Dicionário de Filosofia* (São Paulo, Loyola, 2000), p. 2918.

24 Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 89.

25 F. Schelling, “Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo”, in *Escritos filosóficos* (São Paulo, Abril Cultural, 1973), p. 184.

26 Friedrich Schelling, “Trecho do *Sistema do Idealismo Transcendental*”, in Rodrigo Duarte (org.), *O belo autônomo* (Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1997), p.137

27 G. W. F. Hegel, *Cursos de estética IV* (São Paulo, Edusp, 2004), p. 211.

28 Philippe Lacoue-Labarthe, “A cesura do especulativo”, in *A imitação dos modernos* (São Paulo, Paz e Terra, 2000), p. 184.

29 Friedrich Hölderlin, “O significado da tragédia”, in *Reflexões* (Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1994), p. 63.

30 Friedrich Hölderlin, *Observações sobre Édipo; Observações sobre Antígona* (Rio de Janeiro, Zahar, 2008), p. 78.

31 Jean-François Courtine, “A situação de Hölderlin no limiar do idealismo alemão”, in *A tragédia e o tempo da história* (São Paulo, Ed. 34, 2006), p. 39.

32 Virginia Figueiredo, “A permanência do trágico”, in Douglas Garcia Alves Júnior (org.), *Os destinos do trágico* (Belo Horizonte, Autêntica; FUMEC, 2007), p. 52.

33 D. C. Muecke, *Ironia e o irônico* (São Paulo, Perspectiva, 1995), p. 39.

34 Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Iluminuras, 1997), p. 54.

35 Friedrich Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo, Ilumin-

ras, 1997), p. 37.

36 Peter Szondi, “Friedrich Schlegel und die romantische Ironie mit einem Beilage über Tiecks Komödien”, in Gustav Adolf Mohrluder et al, *Ironie als literarisches Phänomen* (Koeln, Kiepenheuer & Witsch, 1973).

37 Paul de Man, “The Concept of Irony”, in *Aesthetic Ideology* (Minnesota, University of Minnesota Press, 2002).

38 Anton Tchekhov, *A gaivota / O tio Vânia* (São Paulo, Veredas, 2007), p. 14.

39 Marcela Oliveira, *Do sentido da tragédia à tragédia do sentido: a filosofia e a ruína do drama* (Rio de Janeiro, Tese PUC-Rio, 2014), p. 127.

40 Voltaire, “Cartas inglesas”, in *Os pensadores*, (São Paulo, Abril Cultural, 1973) p. 39.

41 Pedro Sússekind, *Shakespeare: o gênio original* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2008).

42 George Steiner, *A morte da tragédia* (São Paulo, Perspectiva, 2006).

Resumo: Este artigo apresenta a participação romântica no moderno nascimento de uma filosofia do trágico, destacando o valor da ironia como auto-reflexividade da arte nesse contexto e a peça *Hamlet*, de William Shakespeare, enquanto seu exemplo mais emblemático.

Palavras-chave: Romantismo; trágico; ironia; reflexão; *Hamlet*.

Abstract: This article presents the romantic role in the modern birth of a philosophy of tragedy, highlighting the value of irony as self-reflexivity of art in this context, and the play *Hamlet*, by William Shakespeare, as its most emblematic example.

Key-words: Romanticism; tragic; irony; reflection; *Hamlet*.