

PUBLICAÇÕES EDIPUCRS

- BAGBY JÚNIOR, Alberto. **Machado de Assis e seus Primeiros Romances**. 1993, 136p.
- CARVALHO, Carlos. **Poesia e Prosa**. Em co-edição IEL 1994, 179p.

Os pedidos deverão ser encaminhados à:

EDIPUCRS
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 33
Caixa Postal 1429
90619-900 PORTO ALEGRE - RS
BRASIL
FONE/FAX: (051) 339-1511 Ramal: 3323

Ética e estética: o problema da análise filosófica da literatura

KATHRIN HOLZERMAYR ROSENFELD

O TRÁGICO NA PERSPECTIVA DO JUÍZO ESTÉTICO

Qual é a relevância do conceito e da idéia do trágico hoje? Para Hegel, ela representava o "belo meio-termo" entre a certeza sensível e o saber conceitual. Para Nietzsche, o "véu de beleza" da tragédia nos vela e desvenda o fundo terrificante da existência. Freud apóia-se na tragédia como numa autoridade transferencial que lhe permite levar a cabo sua descoberta do inconsciente. Filósofos atuais recuperam na poesia trágica estruturas imaginárias e lexicais que expressam com mais precisão que nossos conceitos estáticos a realidade fluida que entrelaça sensações e gestos, sentimentos e ações, representações e juízos, dando assim conta dos sutis *processos* que configuram a "deliberação" e o "ato de vontade".

Apresentamos aqui a primeira etapa de uma reflexão sobre a relevância do trágico na atualidade. Ela diz respeito a um elemento que hoje é considerado como marginal: a relação etimológica e mítica da tragédia com o *tragos*, o bode. Antecipando o que será possível tratar apenas em etapas posteriores, assinalamos que *Pan*, a figura divina do bode, representa uma dimensão da realidade que se manifesta como *estímulo e comoção sensoriais* irredutíveis e indomáveis pela razão e aparentemente alheios à tragédia como invenção da *pólis* grega. Nada impede, entretanto, de ver em *Pan* aquele "outro" do fenômeno estético que Kant destaca como *atrativo e comoção* (*Reiz und Rührung*). Estes estímulos externos e internos representam, na análise kantiana, um "contraste" que parece contribuir para a beleza. Isto não significa, acrescenta Kant, que o elemento sensível produza um

“acréscimo homogêneo à complacência na forma [isto é, ao fundamento propriamente dito do juízo estético] porque sejam por si agradáveis, mas somente porque elas tornam esta última mais exata, determinada e completamente intuível, e além disso vivificam pelo seu atrativo as representações enquanto despertam e mantêm a atenção sobre o próprio objeto.” (CJ & 14, p. 72)

Seguindo esta idéia, analisaremos o *tragos* como um elemento relevante enquanto alteridade, enquanto outro inacessível ao juízo estético. Além da perspectiva histórica que será detalhadamente exposta neste projeto, o *tragos* na tragédia será assim analisado como figura da experiência sensível irreduzível do pensamento sobre a arte e a tragédia.

O TRÁGICO AQUÉM E ALÉM DE ARISTÓTELES

O trágico aquém de Aristóteles concerne

1) à tradição mítica e ritual envolvendo o *tragos*, o bode. Trata-se de mitos (ciclos de relatos disruptivos, não unificados num todo “poético” ou “estético”) que iluminam certos aspectos da experiência sensível (individual ou coletiva) dizendo respeito a estes limites: experiências de êxtase, de *theolepsia*, de *enthousiasmos* ou de pânico que o olhar clínico moderno consideraria como momentos de descompensação, uma vez que nós perdemos de vista o lugar que essas experiências ocupavam no imaginário dos antigos. No contexto ritual, sabe-se da relação vaga e diluída da tragédia, de um lado, com os ditirambos em honra de Dionísio, do outro, com os cantos e as procissões fálicas, os cantos e as danças dos bodes ou em honra do bode;¹

2) num segundo momento, à poesia trágica em sua relação privilegiada com o pensamento racional, com as instituições religiosas, sociais e políticas da *pólis*. A tragédia clássica, certamente, não se explica pelo rastreamento das suas origens ou pelos obscuros cultos que a precederam. Mesmo assim, entretanto, não é inútil investigar de que maneira a própria tragédia absorve e reelabora essas representações de um domínio recalitrante à razão. O levantamento das figuras e estruturas imaginárias envolvendo o bode me levará a comentar a concepção que Platão tem do trágico — concepção essa que se contrapõe à concepção aristotélica do trágico e da tragédia. Nas ponderações de Platão, o bode e a angústia diante dos limites da razão são insistentemente tematizados, tema esse que quase desaparece nas reflexões de Aristóteles.

¹ Cf. Aristóteles, *Poétique* (Paris: Seuil, 1980, cap. 4).

Seguindo esta trilha, mostrarei na crescente organização racional da sociedade grega a partir do século V e, em particular na tragédia como uma das mais prestigiosas manifestações desta racionalidade, um surpreendente interesse pelos “vácuos” de razão. O trágico seria, assim, uma encenação da relação inquietante com o fundo opaco da experiência, um “sismógrafo” registrando, além de sutis tramas discursivas, rituais e políticas, um “algo” que resiste à explicação exaustiva — experiência essa que se plasma em torno da figura do bode.

A importância que minha comunicação atribui ao bode pode surpreender a quem conhece a discussão atual sobre a tragédia e o trágico. Contrariamente aos trabalhos do século XIX,² os mais importantes conhecedores contemporâneos da tragédia fazem silêncio sobre este elemento — doravante considerado como “marginal” — do fenômeno trágico. De onde vem a aversão dos helenistas em relacionar a tragédia com o bode? Acredito que a “culpa” é, em grande parte, de Freud. Primeiro, portanto, um rápido histórico deste atrito entre o psicanalista e o historiador.

A FORMULAÇÃO FREUDIANA DO TRÁGICO

Para o Freud da primeira tópica, a tragédia é a expressão velada do desejo incestuoso e do parricídio daí resultante. Em *Totem e tabu*, Freud descreve como o indivíduo “retorna” para uma experiência capital na origem da humanidade. A criança revive fantasmaticamente o assassinato do pai primordial — experiência “traumática” essa que instaura a representação inconsciente e, com ela, a denegação do ato real. Esta instauração do inconsciente corresponde, para Freud, à ingestão do pai no banquete totêmico que é, na sociedade primitiva, a sacralização da figura paterna.³

Ao longo do último capítulo de *Totem e tabu* (cap. IV, 7), Freud estabelece um segundo paralelo — uma espécie de figura intermediária nesta vertiginosa telescopagem dos primórdios para o presente —, introduzindo a tragédia grega como estrutura análoga à do mito totêmico. O herói sofrido corresponde à imagem do pai primordial dilacerado pela horda dos irmãos, que estaria presente

² Enciclopédias mais antigas como as prestigiosas de Roscher ou de Pauly-Wissowa discutem amplamente a relação da tragédia com os antigos mitos e rituais, enquanto a antropologia recente descarta esta investigação como infrutífera; cf. Jean Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les grecs* (Paris: Maspéro, 1981, p. 139, nota 9).

³ Sigmund Freud, *Totem und Tabu*, in: *Gesammelte Werke* (Frankfurt, Fischer, 1976, v. 9).

no coro; a *hybris*, o erro trágico representaria de maneira “hipócrita” uma falha que aliviaria a culpa do coro e lhe permitiria “transvalorar” a agressividade em compaixão.

Para qualquer conhecedor da tragédia grega, esta “fórmula” aparecerá um pouco geral e demasiadamente esquemática. O próprio Freud admite, aliás, que não pretende, de modo nenhum, reduzir a tragédia a um ritual primitivo. Mas, infelizmente, sua fórmula sugere esta redução e, preocupado com os seus alvos propriamente psicanalíticos, ele deixa de esboçar as diferenças que distinguem o sacrifício arcaico da *encenação trágica, suspensa entre o político, o religioso e o estético*.

Para acirrar ainda os ânimos dos historiadores e antropólogos, Freud insiste em prolongar sua ousada telescopagem histórica e declara de modo apodíctico que:

[...] em particular na tragédia grega, o conteúdo da representação eram os sofrimentos do bode divino Dionísio e os lamentos do seu séquito de bodes que com ele se identificava. Assim, é fácil compreender como este drama já apagado [do sacrifício primordial] se reacendeu na idade média a partir da paixão de Cristo” (*Totem und tabu*, p. 187, v. 9).

A coisa é “fácil”, apenas, quando se aceita a premissa de Freud: o postulado da memória indelével, porém inconsciente, do sacrifício primordial.

O método, mais que duvidoso, destas analogias provocou desgosto e irritação entre helenistas, historiadores e antropólogos. Lévi-Strauss⁴ é um dos poucos que resgata a leitura freudiana do mito como mais um exemplo do “modo universal de organizar os dados da experiência sensível” (p. 260), mas ele ratifica a teoria freudiana da instauração “traumática” do inconsciente *como mais um mito*, o que certamente não alegraria a Freud.

Em vez de seguirem Freud, muitos antropólogos escreveram longos estudos que repudiam essa leitura. Vernant⁵ dedica dois artigos ao rechaço de Freud. Vidal Naquet declara, na introdução à edição de bolso de *Sófocles*,⁶ referindo-se tacitamente a *Totem e Tabu*:

“Não se explica nada tampouco [no que diz respeito à origem da tragédia] dizendo que o termo tragédia significa quem sabe,

‘canto declamado na ocasião do sacrifício do bode’. Não são bodes que morrem na tragédia, mas homens, e, se há sacrifício, esse é desviado do seu sentido” (p. 13).

Contra Freud, os historiadores insistem em mostrar a tragédia como um “triunfo dos valores coletivos da pólis”. E eles têm razão ao exporem a importância do referencial das instituições políticas e sociais para a compreensão da tragédia. Entretanto, (hiper) valorizando os conteúdos políticos e sociológicos, corremos o risco de perder de vista o lado obscuro e angustiante da tragédia: o *pathos* que ela suscita ao representar a morte de um indivíduo admirável que, precisamente *por causa* da sua virtude, não pode evitar o erro fatal (eu destaco “por causa” em oposição a “apesar”).

UM OUTRO FREUD

Freud se permite estes crassos erros metodológicos, porque não pretende ser confundido com um historiador, um antropólogo ou um filósofo. Uma série de pequenas observações, *bon-mots* e conjecturas mostram que ele é perfeitamente consciente do fato de que seu objeto de investigação não coincide com o do poeta trágico, do filósofo ou do historiador. Uma destas observações me parece particularmente significativa, porque tem uma estrutura que é, ao mesmo tempo, a da tragédia e a do chiste:

“O que os poetas alcançam no vôo, nós [psicanalistas] temos que alcançar [...] mancando.”

A economia desse chiste repousa sobre o paralelismo “manco” dos verbos: voar e mancar designam movimentos, porém movimentos em planos totalmente diferentes (as alturas e o chão). A “moral da história” resume-se na triste verdade de que os objetos etéreos e celestiais que o vôo da águia é capaz de captar, em geral, não descem para as regiões onde os pobres pedestres fazem as suas conquistas. Mesmo assim, pedestres obstinados – como o próprio Freud, ou seu “duplo”, o coxo Édipo – não conseguem renunciar a querer o impossível e se lançam numa experiência na qual, de antemão, não há final feliz.

Este tipo de brincadeira, sutil ironia em relação a si mesmo, mostra que Freud sabe perfeitamente do estatuto precário da sua “ciência”. Ele sabe que os resultados “positivos” da investigação psicanalítica (o princípio do prazer, os conteúdos inconscientes, a economia pulsional) remetem, em última análise, a algo “Além do princípio de prazer”. Além das *representações* que distinguem pra-

⁴ Anthropologie structurale, cap. XI, p. 237 ss., trad. bras. (Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975).

⁵ Jean Pierre Vernant, *Mythe et tragédie en grèce ancienne* (Paris: La Découverte, 1972), “Oedipe sans complexe” e “Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d’Oedipe-Roi”.

⁶ *Sophocle*, Pierre Vidal-Naquet (ed.) (Paris: Gallimard-Folio, 1975).

zer de desprazer, há ... a pulsão, ou seja, "algo" que permanece incognoscível. A investigação psicanalítica termina por se defrontar com um simples fato: o "substratum" energético de um corpo no qual estamos mergulhados como num "estrangeiro interno" (inneres Ausland).⁷

É essa realidade inquietante (das Unheimliche) que limita, de modo assustador, as possibilidades da razão; ela corta com a soberania do fato nossa pretensão intelectual de compreendermos racionalmente as últimas causas. Na experiência física, na vida exposta ao tempo e ao espaço, há algo que escapa e que resta irreduzível à expressão racional. Para os trágicos como para Freud, o conhecimento visa este horizonte, *compreender é reconhecer esse limite*: a linha de sutura do comunicável com o incomunicável. Quando Ésquilo fala de *pathousin mathein*, de um saber que nos vêm através do sofrimento, ele tematiza precisamente essa incomunicabilidade.⁸

Relacionar a experiência psicanalítica com a tragédia implica admitir que a psicanálise precisa ser, ao mesmo tempo, "positiva" (totalmente voltada para os fatos concretos) e "trágica" ou poética (lembrança do resíduo inominável que lhe fornece seu impulso).

O TRÁGICO E O INCOMUNICÁVEL

"A história da filosofia do trágico não é, ela mesma, livre de tragicidade. Ela se parece com o vôo de Ícaro. Quanto mais o pensamento aproxima-se do conceito geral, mais ele se despoja da dimensão substancial à qual ele deve seu eia."⁹

Como o chiste de Freud, esta frase de um dos melhores conhecedores do pensamento sobre o trágico, Peter Szondi, está suspensa entre a ironia e o despeito. Ela tem menos humor que a frase de Freud – mostra mais uma contida revolta contra os limites da reflexão: desânimo "trágico"?

Na perspectiva aberta por Freud, o riso e o humor correspondem, com mais de dois milênios de distância, à *katharsis* aristotélica, a uma prática que contém, supera e "domestica" a angústia do incomunicável, o *afeto*. Com discrição britânica, Freud assume no

⁷ O conceito de "pulsão" tem, na obra de Freud, um estatuto análogo ao do incognoscível "isto" na *Fenomenologia do espírito* de Hegel, ou da "coisa em si" de Kant.

⁸ Cf. Ésquilo, *Agamemnon* (Paris: Pléiade, 1982, v. 249).

⁹ Cf. Peter Szondi, *Schriften* (Frankfurt: Suhrkamp, 1978, p. 200; trad. bras.), in: *Cadernos do Mestrado – UERJ*, v. 11 e 12, 1994.

humor uma espécie de "piedade" laica que comprime a ansiedade do sem-fundo: o perigo da "angústia livremente flutuante", sem representação que a limite, isto é, daquele *pathos* cujo polo extremo é, para os antigos, o terror desestruturante provocado por Pan.

Pathos sem limites, o medo pânico é signo da irrupção de uma força que está para além e para aquém da ordenação humana, horizonte inquietante, e que os ritos, as artes e os artifícios da "cidade" deslocam, porém não eliminam.¹⁰

Pan detém energias admiráveis que ameaçam a cidade pela sua potência inusitada, força divina que se torna desastrosa para os homens finitos, porque dissolve as frágeis estruturas da sociabilidade. Mas, ao mesmo tempo, sua força desmedida – representada por um imenso falo e uma irrequieta sexualidade polimórfica e perversa, é um "substratum" vital sem o qual nenhuma prosperidade humana seria pensável. Pan representa o torpe jeito de ser da vida, o mistério nos limbos da vida regrada – o horizonte e o limite da razão. É a "outra cena" feita de imagens da experiência imediata (Sachvorstellungen), sobre as quais o pensamento e a razão têm um domínio muito limitado.

É diante deste horizonte que as arquiteturas com representações e conceitos começam a aparecer frágeis e ameaçadas, sobretudo quando elas perseguem o rastro da sua "origem" que termina ... no nada (ou Nonada),¹¹ no puro fato da experiência sensível. A loucura desatada do pânico e a prostração melancólica diante da *vanitas* aparecem como duas faces de uma mesma experiência. A percepção do limite da razão parece suscitar estas violentas reações físicas que são o modo fatural ("atletico" diria Hölderlin) como a razão encontra seu próprio limite. Quanto mais diferenciada a experiência da razão, mais longínquo – mas também mais vasto e angustiante – se torna esse limite.

¹⁰ Na sua reflexão sobre o humor e o chiste, Freud segue de perto as formulações de Hegel sobre o humor sereno (a última figuração na evolução histórica da arte), humor esse que se substitui às grandes paixões da época clássica.

¹¹ É esta a experiência inquietante à qual J. G. Rosa se refere em sua palavra inicial de *Grande sertão: veredas* – "Nonada". Cf. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. 9.

DO TERROR PÂNICO AO "TERROR" TRÁGICO PAN E O PÂNICO: CAPITULAÇÃO DA NATUREZA DIANTE DO SENTIDO

Mesmo que o deus Pan apareça apenas ocasionalmente na tragédia, ele tem um lugar e uma função importante na construção poética. A menção, aparentemente anódina, do seu nome reativa as estruturas do pensamento mítico e de crenças e ritos particularmente vivos na *pólis* clássica.

Não é inútil lembrar que é precisamente a *pólis* democrática, quintessência da organização racional do tempo e do espaço urbanos, que abriu um grande espaço ao culto de Pan, deus quase desconhecido em épocas anteriores, honrado agora como aquele que "explica" fenômenos sem causa, fatos radicalmente inexplicáveis que desafiam a razão humana. Quase ignorado em Homero e Hesíodo, Pan adquire maior importância a partir do século VI antes de Cristo – importância que se manifesta não só nos cultos, mas também no lugar prestigioso que Ésquilo lhe concede ao lado de Apolo e Zeus. No *Agamenon* (v. 56), Pan é um "grande" deus como Zeus e Apolo, vigiando nas alturas a justiça universal.

Particularmente interessante, entretanto, é a descrição do modo como Pan intervém no combate contra os persas. Na tragédia *Os persas* (v. 447 ss.), Pan mora na ilha deserta frente a Salamina, isto é, numa espécie de "não-espaço", espaço inabitável para os homens. A partir deste espaço negado à habitação e ao domínio humanos, ele protege os gregos, apanhando Xerxes, que se "precipita na derrota". A intervenção de Pan "explica" como os persas não apenas perderam uma batalha, mas como Xerxes *pano-lepto* (apanhado por Pan) precipitou-se na fuga desordenada e, assim, aniquilou todo o seu exército.

De modo análogo, Heródoto (*História*, livro VI, 105-106) atribui a vitória de Maratona a Pan e explica a instauração do novo culto em Atenas. Na descrição minuciosa da visão de Pan por Feidípides, chama atenção uma curiosa distorção do tempo "normal". Depois de interpelado por Pan, Feidípides corre os restantes 200 km até Esparta em apenas 36 horas.

Tanto na descrição da vitória de Salamina (Ésquilo), como na de Maratona (Heródoto), tudo se passa como se Pan pusesse fora de funcionamento as categorias da experiência e do conhecimento humanos, o tempo e o espaço. Os dois mais prodigiosos exemplos da afirmação da *pólis* grega coincidem com uma reverência simbólica a uma dimensão irredutível à organização racional e política.

Um século mais tarde, o corolário desta "promoção" imaginária e ritual do deus Pan parece ser o interesse positivo, quase científico, pelos fenômenos ligados a Pan – desastrosas desordens das tropas e dos rebanhos como imagens reduzidas da *pólis*.

Um homem de guerra, o estrategista Enéias, o Tático¹² (*Poliocrétique*, 27), é o primeiro que diagnostica objetivamente o fenômeno. Trata-se de um medo acompanhado de barulho e de desordens que afligem sub-repticiamente o acampamento militar, preferencialmente de noite. A ilusão precipita as vítimas em conjecturas e na imaginação do pior, desestruturando totalmente a ordenação da tropa. No seu tratado, o autor menciona os meios propícios para provocar o pânico (lançar rebanhos com sinos no acampamento noturno) e certas providências para inibi-lo (rigoroso treinamento e penas pesadas para os homens que deixarem seus postos).

Para ilustrar a preocupação do estrategista, mencionemos rapidamente um relato de Pausânias (X, 23, 6-8) sobre os gauleses diante de Delfos. Possuídos por Pan,

"alguns apenas, no início, perderam o espírito. Eles imaginaram ouvir o barulho de cavalos lançados contra eles ou de inimigos atacando. Em pouco tempo, o engano se espalhou entre todos. Apanhando suas armas e dividindo-se em dois grupos, eles combateram entre si, não compreendendo mais sua língua materna, incapazes de se reconhecerem pelos rostos ou pelos escudos... A loucura enviada pelo deus causou entre os gauleses uma terrível carnificina mútua."¹³

O desregramento "pânico" abrange dois pólos extremos. De um lado, Pan anula a comunicação do coletivo – quando irrompe o deus, o entendimento entre os membros do coletivo (tropa, rebanho, *pólis*) é negado, a ordem se desestrutura de maneira catastrófica, até a auto-aniquilação. Do outro lado, Pan age também sobre o entendimento do indivíduo. Na *theolepsia* (possessão, presença imediata do deus na pessoa), o indivíduo perde todo controle sobre si, cai na correria louca, no riso doido, ou, ao contrário, na prostração, na catatonía. A Fedra de Eurípides (*Hipólito*), por exemplo, é considerada como "possuída por Pan ou pelas ninfas".

O domínio de Pan estende-se na gama fluída que faz deslizar a ordem na desordem (e vice-versa). Movimentos estratégicos ou

¹² Cf. *Dictionnaire de mythologie*, Yves Bonnefoy (ed.) (Paris: Flammarion, 1981), verbete "Pan".

¹³ Cf. Ph. Bougeaud, *Recherches sur le dieu Pan*, Institut suisse de Rome, 1979 (Bibliotheca Helvetica Romana XVII).

danças “basculam” em correria desatada ou, ao contrário, o barulho de Pan é percebido, pelos deuses (!), como agradável diversão.

Como seu pai Hermes, Pan é o inventor de um instrumento musical, ele guia e acompanha as ninfas nas suas danças. Ele aparece, assim, na linha de sutura entre movimentos rítmicos naturais – melodia divina cujo sentido é transparente e presente – e os movimentos, totalmente desestruturados, da fuga desordenada – resultado da incompreensão do divino-natural. Sua aparição é como um “xeque-mate” da organização calculável (*ratio*) do som e do sentido. Dessa maneira, Pan é o signo de ordens e desordens que tendem a escapar ao controle racional e à consciência dos homens. Ele é um companheiro perfeito de Dionísio, chamado frequentemente “o que brada” ou “o que tonteia”. Dionísio e Pan revelam e velam a posição impossível e trágica do homem: sua condição é como uma dança no fio da navalha entre o divino e o natural-bestial.

Num outro plano, porém na mesma direção dos centauros, o bode-Pan é o significante de uma dimensão recalcitrante ao domínio direto da razão. Por isto, o bode e o cavalo fazem parte dos “monstros”, aparecendo nos limbos e nas suturas do tempo e do espaço organizados. Os “monstros” dos carnavais que “fecham” o ano antigo e abrem o novo foram relacionados com a tropa dionisiaca (centauros, sátiros, silenos) por George Dumézil.¹⁴ A tropa dionisiaca põe em cena os mais variados aspectos do contato físico com a natureza nas suas dimensões mais “regressivas” (animal, vegetal, aquática e mineral) – a natureza “selvagem”, não tocada pela civilização. A releitura dos trágicos por Freud redescobre, nessas figuras, os traços de uma experiência avassaladora: o choque que causa (aos antigos e a nós modernos!) a percepção de um resíduo que a razão não alcança.

Por mais que os antropólogos rejeitem Freud, essa leitura metodologicamente “selvagem” não é totalmente descabida. A tragédia transforma os mitos e ritos arcaicos. Mas ela mantém os rastros desta alteridade quase impossível de ser assimilada. Ela empenha-se em transformar o terror pânico – radicalmente incontável e signo da incomunicabilidade entre o divino e o humano – em sentimentos atenuados. Terror e piedade podem muito bem ser considerados como formas “domesticadas” do pânico.

¹⁴ Cf. Georges Dumézil dedica ao estudo da relação entre as máscaras dos carnavais e a mitologia indo-européia o livro *Le problème des Centaures* (Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1929).

Aristóteles insiste na importância desses sentimentos. O capítulo 9 da *Poética*, que trata da finalidade da tragédia, menciona explicitamente que

“a representação trágica tem por objeto não apenas uma ação levada ao seu término, mas acontecimentos que inspiram terror e piedade, emoções particularmente fortes quando um encadeamento causal se produz *contra qualquer expectativa*” (grifos nossos, 52 a 1).

A especificação “contra qualquer expectativa” sublinha o caráter insólito, inaudito, do acontecimento, sua “causa” que escapa de qualquer entendimento e, assim, desafia a razão humana. É esse inaudito que produz o sentimento “basculante” – terror e piedade. Os sentimentos trágicos representariam, desta maneira, as duas faces de um mesmo trauma, o choque violento do *pathos* e sua superação no temor piedoso. É, neste sentido, que os sentimentos trágicos produzem a *katharsis* – enquanto trauma que força a transição da mera visão do espetáculo (isto é, da passividade do fascínio escópico) para a sua “compreensão”, que nada mais é do que reconhecimento do irremediavelmente opaco. Eles culminam num “choque de surpresa” (*thaumaston*) e, assim, “vertem” (*metabalein*) em raciocínio e reconhecimento racional do incognoscível: *anagnorisis*. De maneira sucinta e implícita, os conceitos aristotélicos de *mimesis*, de *katharsis* e de *anagnorisis* sugerem uma dialética da experiência física; a representação rítmica e figurativa da vivência no tempo e no espaço verte em salto cognitivo.

Nietzsche atribuiu particular importância à música na tragédia.¹⁵ O impacto do elemento rítmico e musical é duplo. De um lado, ele tem a função de nos *lembrar* um “algo” irreduzível, próprio da pura pulsação natural. De outro, ele nos *faz esquecer* este fundo inquietante e irracional, graças à estruturação rítmica e melodiosa. O movimento pulsante da música carrega e emoldura a troca bem articulada de palavras dialogadas. Entrelaçando e entrecortando as partes faladas-dialogadas com enfáticas manifestações do canto e da dança, a tragédia mantém um perfeito equilíbrio entre os dois princípios opostos, o dionisiaco (representando o polo da vitalidade e da pulsação naturais) e o apolíneo (que representa a forma e a medida culturalmente instauradas). Desta conciliação resulta o “consolo metafísico” da tragédia, que aparece, assim, como uma prática reparadora da *pólis*. Privilegiando a lógica intrínseca da experiência sensível, amalgamada às exigências

¹⁵ Cf. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in: *Werke* (3 v.), (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982), v. 1, p. 7-134.

do pensamento conceptual, a tragédia põe em cena e assimila os desencontros entre a experiência racional e a vivência imediata do mundo físico.

O MITO DE PAN E SUAS VICISSITUDES NO PENSAMENTO

Pan é o filho de Hermes. O pai, maravilhosamente destro, mentiroso, cheio de ardis, conseguiu forçar as portas do céu. Ele obtém, graças ao ardil (*metis*), o impossível: uma espécie de contrato com os deuses que lhe garante estatuto divino. Hermes é mensageiro, “traficante”, inventor de canais de comunicação insuspeitos até mesmo para os próprios deuses. Resumindo: nascido híbrido (filho de Zeus com uma ninfa), ele conseguiu curto-circuitar a condição trágica (o desamparo infantil, a fome voraz, etc., como expressão da penúria da vida humana), passando para o lado dos “sempre-felizes”.

Tudo indicaria que o filho de tal deus deveria prolongar o gênio paterno, servindo de intermediário entre os deuses infinitos e os homens finitos. Mas nos sistemas míticos (como na realidade empírica), as exceções estão aí para confirmar a regra. Consequentemente, a história de Pan faz par com a de Hermes: se um escapa à condição trágica, o outro a reencontra. O mito de Pan é o relato da separação irremediável entre homens e deuses, a confirmação da vida trágica dos homens.

Sua forma monstruosa (pêlos, pés e cabeça de bode) assusta os humanos. Quando sua ama o vê, ela foge, aterrorizada. Diante desta rejeição, o pai, Hermes, subtrai seu filho aos homens e foge, por sua vez, rumo ao Olimpo. Os deuses, ao contrário dos homens, alegram-se com Pan, o peludo recém-nascido provoca o riso e agrada, em particular, a Dionísio.

Com este relato, o Hino Homérico de Pan explica a história de uma separação: o bode-homem, cuja forma monstruosa é a marca da geração divina e *causa de uma alegria divina*, torna-se signo da incomunicabilidade entre mortais e deuses. O fruto de Hermes, portador da palavra divina, ultrapassa e põe em xeque o entendimento humano: a ama não sabe apreciar Pan, se assusta e foge. Em conseqüência, ele é oferecido aos deuses e permanecerá, doravante, nas margens do mundo humano – nas montanhas, nos pastos não arados e nos ermos, para onde se aventuram apenas os homens mais rústicos, estranhos à civilização da cidade.

É neste “limbo” que sua sexualidade ilimitada (e, por isto, notavelmente assustadora para os mortais) assegura, apesar dos temo-

res que provoca, a perenidade da vida. O medo dificulta sempre a comunicação entre homens e deuses. Qualquer troca permanece difícil, torcida, e a duplicidade de Pan é referida, por exemplo por Platão, como uma maldição igual à da linguagem “dupla”, ambígua, *trágica* e infeliz como o próprio bode (*tragos*). No entanto, na visão dos hinos, essa infelicidade é o efeito de uma fragilidade tipicamente humana, não de uma maldição.

O mito tematiza e explica também as conseqüências de um eventual retorno do deus. Devido à causa da fuga dos homens, o divino manifesta-se, no mundo finito, com o impacto do terror que desestrutura os sentidos e as ordens humanas. Encontrar-se com o deus é correr o perigo de cair no *enthousiasmos*, de estar “cheio do deus”, tomado pela loucura sagrada.

Platão retorna a essa visão pessimista dos mitos e condena a poesia na qual ele vê o estigma de Pan. Oposto à arte trágica, o filósofo vê, na estrutura paradoxal e “vertente” da poesia, um ardil da “vida trágica”. As confusões do “*pathos*” e as “coisas misturadas e arrepiadas” das esferas baixas e vitais, que se presentificam no discurso trágico da cidade, representam, para ele, os resíduos da “ordem” mítica, isto é, dos “discursos contraditórios” que permanecem indiferentes aos valores éticos: (nos discursos contraditórios) as coisas escorregam nas correntes contrárias de uma espécie de Euripe (*Crátilo*, 408c, e *Fedro*, 90c).

Contrariamente aos historiadores modernos, que não atribuem quase nenhuma importância às marcas do bode na tragédia, Platão mostra um temor considerável diante dos possíveis efeitos de Pan sobre os espectadores da tragédia. Platão desconfia do seu potencial “patético”. Para ele, nada parece garantir que o mito trágico (isto é, a reescritura dos fragmentos desmantelados dos antigos mitos) saiba construir novas tramas que articulem sutilmente casos problemáticos do pensamento. O filósofo insiste no *pathos* veiculado na poesia trágica e não lhe atribui uma possível mediação para a compreensão ou para um comportamento racional. Platão nega à experiência do *pathos*, da vida sofrida encenada nos paradoxos do espetáculo trágico, a capacidade de provocar ou desencadear comportamentos “não-patéticos”. Longe de suscitar uma reflexão ou de mediar um julgamento justos, a linguagem natural, confusa e arrepiada do mito, põe em perigo o “discurso verdadeiro e estável” da razão filosófica, da mesma forma que as corretezas do Euripe são perigosas para o navegador.

A dupla natureza de Pan, Platão a compara à linguagem:

[...] não há nada que este não signifique, verta e reverta; ela é verdadeira como falsa [...]. O que há de verdadeiro nele [Pan], é

todo unificado, reside no alto entre os deuses, enquanto sua falsidade está em baixo, no meio do grande número dos homens, coisa arrepiada de desigualdades, onde há o *tragos*, o “bode”, como nas origens da “tragédia”, pois é este o domínio de quase tudo que é fábula e mentira: lá, na vida “trágica”! (*Crátilo*, 408b-c)

As formulações de Platão sobre o inquietante *pathos* do bode veiculado pela tragédia dão razão à observação de Freud, que não visa explicar a tragédia enquanto tal, porém uma certa dimensão psicológica e imaginária que nela se manifesta. O que interessa a Freud é um problema que, certamente, não carece de relevância antropológica: o que aconteceu, ao longo da história, com as quantidades de *pathos* (*Affektquantitäten*) que encontraram, nas sociedades tradicionais, riquíssimas tramas de encenação pública e comunitária? A pista dada por Platão (que indica a transformação e a “sublimação” destas energias graças ao pensamento) transparece nas rápidas conjecturas freudianas sobre a tragédia.

Diferentemente do movimento fluido na *Poética* de Aristóteles, o uso que Platão faz do termo “trágico” estabelece e instaura uma oposição nítida – e característica de sua inovação – entre a vida natural (o lado biológico e energético do organismo) e as esferas da racionalidade. “Tragos” significa, num primeiro momento, “bode”, porém o termo tem uma ampla *pólissemia* que envolve todas as qualidades e defeitos miticamente atribuídos a essa figura. Para Platão, o bode assim como a “parte baixa” (os genitais e os pés de bode) do deus Pan são os signos da errância própria da materialidade do mundo e das ambigüidades da linguagem. O elemento hermogêneo – as falsas aparências da matéria e da linguagem – é, então, considerado como a fonte da miséria humana, da sua cegueira e dos seus fracassos na “vida trágica”.

Na concepção platônica do termo “tragos” ressoa, evidentemente, o sentido derivado de “puberdade”, de “primeiros desejos”, de “lascívia” e de “lubricidade”, ou seja, a dimensão do desejo físico e das paixões vitais, que põem em perigo a parte racional da alma e, com ela, a vontade, a intenção, a razão e a liberdade éticas do sujeito. Na polarização das duas dimensões da vida e na oposição do “trágico” ao racional, do mentiroso ao verídico, desaparece o elemento da ambivalência-enquanto-mediador-do-pensamento-racional, isto é, a estrutura dialética do elemento trágico explorada pela arte e que levará Hegel a considerar a esta como uma das figuras da razão e do espírito.¹⁶

¹⁶ G. F. W. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, in: *Werke in zwanzig Bänden* (Frankfurt: Suhrkamp, 1971, v. 3, p. 312-344).

O uso do termo *tragikos* em Platão remete, então, à inquietante experiência da materialidade, ao lado fátual, opaco e resistente à compreensão. Nas interpretações do trágico que seguem a Aristóteles (por exemplo, para Hegel, Hölderlin, Nietzsche e Freud), ao contrário, *tragikos* remete a uma dupla experiência. De um lado, à maravilhosa capacidade da razão que avança iluminando os mais recônditos domínios da vivência, do outro, ao limite desta faculdade intelectual, quando o pensamento topa com o simples ser-assim dos fatos na sua irreduzível opacidade.¹⁷

O TRIUNFO DA PÓLIS E SEU AVESSO

Embora a tragédia tenha rompido com as práticas arcaicas (canto do bode, cortejo fálico, etc.), é digno de nota que a veneração desse deus dos pés de bode, peludo e chifrudo, expande-se na Grécia do século VI concomitantemente ao surgimento das novas práticas discursivas da *pólis*: a palavra pública nas assembleias políticas, na poesia lírica e na representação trágica. A coincidência é, no mínimo, surpreendente, sobretudo quando se considera que a maioria dos especialistas negam qualquer relação entre a tragédia enquanto prática da *pólis* e o sacrifício do bode.

Na época clássica, um bode é oferecido em honra de Dionísio antes do começo do concurso trágico. Após cada trilogia, os saltos de bodes e centauros do burlesco jogo satírico alegam o público – contraponto da emocionante gravidade do que precedeu, cuja finalidade consiste em atenuar o *pathos* provocado pelas tragédias.¹⁸ É um fato que a veneração de Pan coincide com o desenvolvimento do uso, cada vez mais consciente e ousado, da palavra na *pólis*. Não é inútil lembrar que nas surpreendentes vitórias dos gregos sobre o exército praticamente insuperável dos persas um papel capital é atribuído a Pan. O fato literalmente situado para além da compreensão é homenageado pela instauração de santuários novos em Atenas e pela introdução de ritos que levam em consideração coisas e acontecimentos sem explicação causal ou racional.

¹⁷ Este “meio-termo” da tragédia entre a sabedoria mítica e as novas formas do saber racional será desenvolvido no nosso livro *Do trágico de Hölderlin ao homem sem qualidades de Musil* (a ser publicado pela editora da Universidade de Montreal, X/Y), em particular, na análise que Hegel e Hölderlin fazem da tragédia de Sófocles.

¹⁸ Georges Dumézil, *Le problème des centaures* (cap. IV, II), insiste sobre a relação entre as máscaras de bodes, cavalos, cabras, etc., com o problema da ordenação do tempo e do espaço sociais.

Pan significa, nesses ritos, o avesso e o sem-fundo da sociabilidade e da racionalidade dos homens. Ele aparece como salvador ou como demônio da destruição quando o homem está no limite das suas possibilidades racionais, quando cessa o alcance das suas astuciosas operações com palavras, metáforas e símbolos. Atribui-se a ele o que escapa de toda e qualquer causa, o que está fora da trama que permite explicar o sentido. Pan torna-se o emblema do que carece de causas.

Construída sobre o sutil enredamento de práticas coletivas, a *pólis* faz da palavra a arte e o instrumento fundamental da sociabilidade – *techné* e *mechane* venerados como estranhas dádivas divinas –, cujo refinamento desemboca, com a filosofia, numa nova percepção do alcance da *mimesis*, da invenção poética – e *dos seus limites*. Mesmo que a tragédia ponha em cena todas as facetas do manejo diferenciado da palavra (ela tira proveito de todos os “gêneros” e tons, de todos os registros lingüísticos), ela converge para a morte de um protagonista admirável justamente pela sua capacidade de manejar estes artifícios. A reviravolta trágica não é ela uma estranha e comovente afirmação da “arte” e das “engenhocas” da *pólis*, um triunfo que traz no forro do seu manto a sombra dos seus próprios limites? Nada impediria, assim, a compreensão do sacrifício do bode antes da tragédia como um gesto de reconhecimento do sem-fundo das práticas simbólicas e da humanidade “política” (da *pólis*).

Para falar da tragédia como o “triunfo dos valores coletivos impostos pela nova cidade democrática”, não seria inútil convidar também um grande artista. No olhar de Hölderlin, acontece algo que corresponde aos quadros dos grandes mestres renascentistas, onde os triunfos mostram em geral o herói vitorioso e o mundo inquietante sobre o qual triunfou. Muito freqüentemente, ele é não somente rodeado, mas praticamente carregado por um estranho e grotesco cortejo de feras, monstros e escravos – mundo agitado como ondas turbulentas que ameaçam engolir seu príncipe radiante.

HÖLDERLIN E A “INTUIÇÃO INTELECTUAL”

Hölderlin captou bem esta faceta inquietante da existência humana. A idéia que ele se faz da época trágica de Sófocles é a imagem na qual capta as tensões da sua própria época (e da sua própria existência como homem e poeta). Ambas são percebidas como zonas sísmicas da razão que corre o perigo de grandes abalos. Não se trata (apenas) de perigos externos (guerras e revolu-

ções contingentes), mas da relação que o homem estabelece com a sua própria razão e com o absoluto – o Espírito, a Verdade, Deus.

Os abalos “trágicos” ocorrem – na antigüidade e na modernidade – quando irrompe a repentina consciência de que existe um hiato irremediável entre o que se manifesta à nossa visão e o que nos podemos reter desta percepção como “compreendido” e “aprendido”. Na representação poética faz-se novamente sensível o perigo do divórcio entre o viver e o saber. O herói trágico – figura de qualidades admiráveis – sucumbe neste abismo e nos lembra quanto é difícil totalizar vivência e sentido.

O poeta percebe as épocas trágicas – a de Sófocles e a sua, em particular – como “Götterferne”, distância dos deuses: ruptura e incomunicabilidade, durante a qual os deuses, o sentido e a verdade aparecem sob a forma de “infidelidade”, de “traição”, provocando catastróficas “reviravoltas” e o esquecimento do deus (sentido, verdade) pelo homem.¹⁹

“Götterferne” é uma metáfora poética que, na leitura de Hölderlin, “verte” em linguagem conceitual, uma vez que capta e traduz (explícita) a estrutura lógica dos antigos mitos: por exemplo, dos mitos de Hermes e Pan, que tratam da delicada e frágil relação entre o divino e o humano, o problema da comunicação rompida, da união negada entre os mundos humano e divino.

Os homens aparecem neste mito como dotados de um entendimento finito demais, incapaz de perceber a *divina e feliz* junção da natureza selvagem ao corpo humano. No terror da alma, enquanto *pendant* da alegria e do riso dos deuses, vem à tona o fracasso do entendimento posto em xeque pelo puro ser-assim das coisas naturais – da harmonia unindo o *diverso do cosmos* (animal, homem, deus).

Hölderlin retoma com desconcertante fatualidade esta lógica narrativa dos mitos e a introduz na sua reflexão sobre a época clássica que é, para ele, o princípio (no duplo sentido de modelo e início) da sua própria. Hölderlin parece compartilhar a opinião de Freud – a idéia de que os poetas clássicos captaram algo essencial e determinante, e que a nós restou a difícil tarefa de traduzir esta sabedoria numa linguagem adequada às exigências racionais da nossa época.

Todas as anotações holderlinianas sobre *Édipo*, por exemplo, insistem na *duplicidade* do personagem, que reflete precisamente a trágica ruptura da razão:

¹⁹ Cf. Hölderlin, *Sämtliche Werke* (Insel Verlag, s.l., s.d., p. 1188).

“Édipo [contrapõe-se] aos compatriotas gregos e à [sua própria] antiga natureza original, enquanto espírito livre contra a fiel simplicidade.”²⁰

No movimento da tragédia, o “contrapor” da divina liberdade do espírito de Édipo contra a “fiel simplicidade” (isto é, contra o viver nos limites da experiência temporal) adquire a dinâmica do verter da presença de deus (do sentido, da capacidade de compreender) em ausência. Nesta perspectiva, Édipo aparece como um Hermes “*raté*”. Como esse, ele é um herói que possui uma poderosa *metis* (como Hermes!), mas, diferentemente dele, seu “espírito livre” faz a dura experiência do limite que a vivência no tempo e no espaço imprime a essa divina liberdade do saber teórico. Neste sentido, ele é igual a Pan, que não soube curto-circuitar, como seu pai ardiloso, os sofrimentos da vida desamparada – a “porção” propriamente humana da existência.

Assinalemos, para além do raciocínio estético de Hölderlin, que Édipo, como Pan, é um recém-nascido abandonado à derelicção – é isto, muito provavelmente, o que Freud tinha em mente quando fez a identificação do herói trágico com o bode e com o deus Dionísio.

A existência de Édipo como *estranho* da cidade de Tebas é marcada por uma extraordinária – divina – aptidão em totalizar os traços díspares e incompreensíveis do enigma. Em outras palavras, enquanto ele confia, como Hermes, na força da sua *metis*, ele tenta, como este, escapar da sua condição trágica. Antes de chegar em Tebas, Édipo parece viver no invólucro da sua extraordinária inteligência. Enquanto os enigmas não tocam sua história, isto é, a sofrida e trágica história daquilo que ele mesmo viveu no seu próprio corpo (isto é, enquanto ele ignora a experiência propriamente humana e trágica no tempo e no espaço), sua inteligência é insuperável.

Hölderlin alerta para a oposição entre o Édipo *sujeito da metis*, que *domina o sentido* (pretendendo, como Hermes, curto-circuitar seu destino, o oráculo delfico, e conseguindo proezas que não são muito menos admiráveis do que as divinas engenhocas de Hermes), e o Édipo como *sujeito empírico, subjugado pela “physis”*, o ser humano que viveu, desde o nascimento, uma sofrida história que está gravada no seu corpo e no seu nome: *Oidipus* remete ao pé deformado, aos fatos reais da infância que se subtraem à sua *metis*.

O Édipo livre é capaz de sujeitar a multiplicidade da vida refletida na *poikiloidia* da Esfinge (canto multifacetado, pérfido) a

uma divina contração. Sua revelação do sentido põe fim ao dilaceramento do espaço de Tebas, abisma o monstro e abre um novo tempo feliz durante o qual ele é venerado como ser no extremo limite entre o humano e o divino: emblema da união possível entre deuses e homens. É neste espírito que o coro se dirige a Édipo até o final, até o curto intermédio coral dos vv. 1088 ss. (que muitos comentaristas consideram como “absurdo”, “aberrante”). Nesses versos, o coro se *alegra* com a idéia de que Édipo tenha sido criado nos ermos longínquos dos deuses (o coro menciona Pan, Apolo, Hermes, Dionísio). Essa alegria não é “absurda”, porém marca o centro do problema da tragédia: o elo *do entendimento, do sentido, da razão*, que é, ao mesmo tempo, o que junta e rompe o contato entre homens e deuses.

“Wer hat dich, Kind, wer hat gezeugt
Von den Seligen dich? hat eine sich
Dem Pan genaht, dem Bergumsweweifer, oder hat
Gebracht dich eine Tochter des Loxias?
Dem lieb sind all die
Ebenen des Landes; oder Kyllanas
König, oder der bacchische Gott
Der wohnt auf hohen Gebirgen,
Hat er als Fund dich bekommen, von einer der Nymphen
Der Helikoniaden, mit denen er öfters spielt?”

Quem, meu filho, quem te gerou
Entre os mortais? Aproximou-se uma [mortal]
de Pan, o-que-rodeia-os-montes, ou
Foste trazido por uma filha de Loxias?
O que ama todas as
Planícies do país; ou foi o rei de
Kylene, ou o deus báquico
Que mora em altos montes,
Foi ele quem te recebeu, achado por uma das ninfas
Das Heliconíades, com quem, de quando em quando, ele brinca?”
(vv. 1088 ss.)

As anotações de Hölderlin rastreiam com precisão a dupla face de Édipo. De um lado, o Édipo de Sófocles é o estranho, vindo do além: “*espírito* que tudo sabe”, “*saber* que rompe seu limite [enquanto saber finito, humano, que tenta fugir ao confronto com a sua própria experiência sofrida]”, “*saber* avançando ébrio, querendo saber mais do que este saber [humano] pode abranger e compreender”, “fiel e certo *espírito* [que] sofre da sua irada desmedida, a qual, alegremente destruidora, segue o vórtice do tempo”.

De um lado, portanto, está o Édipo que se deu bem enquanto estava “entre” cidades, no espaço vago – precisamente no espaço

²⁰ Cf. *ibid.*, “Anotações sobre *Antígona*”, p. 1244.

aberto das encruzilhadas, das montanhas e dos precipícios, que são os lugares prediletos de Hermes e Pan. (Neste sentido, a percepção de Freud é correta quando identifica o herói trágico com o bode e com *Dionísio!*).

Do outro lado, este “infinito” seguir do “vórtice do tempo”, isto é, do absoluto, faz aparecer *tragicamente* sua existência humana. É graças à *metis* salvadora que os tebanos o acolhem como *cidadão – condição plenamente humana* à qual Édipo se sujeitou como rei de Tebas, dedicado como nenhum outro ao bem da *pólis*. No espaço e no tempo *organizados*, humanamente regrados em “casas” e “gerações”, o Édipo “divino” irrompe verdadeiramente como “vórtice”, como o tempo absoluto dos deuses, cujo modo de aparição no mundo humano é (entre outros “êxtases”) a loucura inspirada por Pan: loucura que faz os homens mais valentes se precipitarem no suicídio ou na aniquilação mútua.

A auto-mutilação, o cegamento de Édipo, cai dentro do conjunto de gestos e movimentos desestruturados que os autores antigos descrevem como inspirados pela loucura de Pan: manifestações da comunicação negada entre homens e deuses.²¹

²¹ Cf. Ésquilo, *Os Persas* (56 ss.), Heródoto, *História* (VI, 105; e VI, 117), a descrição do guerreiro salvo, porém *cego* durante a batalha de Maratona, ganha graças à intervenção de Pan.