

**O trágico em *Fábula de Anfião*,  
de João Cabral de Melo Neto**

Fábio Feldman dos Santos Freitas

**O trágico em *Fábula de Anfião*,  
de João Cabral de Melo Neto**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários – Literatura Brasileira.

Orientadora: Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova.

Belo Horizonte

Faculdade de Letras

2009

A minha mãe.

## **Agradecimentos**

Aos meus amigos, professores e família.

Este trabalho foi realizado com auxílio de bolsa de estudos fornecida pelo CNPq.

**Resumo:**

Essa dissertação apresenta uma interpretação do poema *Fábula de Anfion*, de João Cabral de Melo Neto, identificando o substrato trágico presente em seu enredo. Num primeiro momento, delimito as implicações filosóficas referentes ao conceito de trágico, a partir de uma leitura crítica de temas trabalhados na filosofia idealista e pós-idealista.

Em seguida, procuro analisar como, em grande medida, o poema de Cabral representa uma concepção de mundo dotada de natureza trágica, e como tal fato se associa a aspectos fundamentais da poética cabralina como um todo.

**Abstract:**

This dissertation presents an interpretation of the poem *Fábula de Anfion*, written by João Cabral de Melo Neto, identifying the tragic substrate depicted from its plot. In a first moment, I delimit the philosophical implications of the concept of tragic, according to a critical examination of certain themes worked on idealist and post-idealist philosophy. Afterwards, I try to analyze how, in a way, Cabral's poem represents a tragic view of the word and how this fact can be associated to fundamental aspects of the poetics developed by the writer.

## Sumário:

<b>Introdução</b>	p. 10
<b>Capítulo 1 – A filosofia do trágico</b>	p. 24
1.1 – Trágica modernidade	p. 25
1.2 – Schelling e o nascimento do trágico	p. 34
1.3 – O idealismo hegeliano	p. 41
1.4 – Hölderlin e a contradição infinita	p. 49
1.5 – Vontade, representação e trágico em Schopenhauer	p. 53
1.4 – Nietzsche e a negação do idealismo	p. 58
<b>Capítulo 2 – O trágico em <i>Fábula de Anfion</i></b>	p. 68
2.1 – Expansão e limite	p. 69
2.2 – O mito “recuperado”	p. 71
2.3 – O trágico em Anfion	p. 76
2.3.1 – O deserto-texto	p. 78
2.3.2 – A flauta e o poeta	p. 80
2.3.3 – Injusta sintaxe: o Acaso	p. 85
2.4 – Histoire d’Amphion	p. 92
<b>Conclusão</b>	p. 98
<b>Bibliografia</b>	p. 105
<b>Anexo: <i>Fábula de Anfion</i>, de João Cabral de Melo Neto</b>	p. 115



“Nada se edifica sobre a pedra, tudo sobre a areia,  
mas nosso dever é edificar como se fosse pedra a areia...”

- Jorge Luis Borges.

## **Introdução**

João Cabral de Melo Neto é, indiscutivelmente, um dos maiores poetas da história da literatura brasileira. Sua vastíssima fortuna crítica parece corroborar com tal assertiva. Em todo o país, inúmeros comentadores de renome publicaram material relacionado à obra do autor, atingindo resultados variados. Algo que nos chama a atenção, contudo, é o fato de, provavelmente dada a obsessão do poeta em abarcar temas e imagens semelhantes (ainda que, para tanto, valendo-se do emprego das mais refinadas técnicas de composição, intensificando as potencialidades expressivas concentradas na “protoforma” de seus poemas<sup>1</sup>), a crítica ter, muitas vezes ao longo dos anos, se voltado para a apreciação dos mesmos aspectos de sua produção. O próprio Cabral, em entrevista à revista *Palavra*<sup>2</sup>, dizia-se insatisfeito no que tange ao tratamento dado pelo universo acadêmico às suas criações, limitando-as ora ao trabalho de um artista engajado, ora ao exercício lúcido do “engenheiro”, e assim, desconsiderando outros de seus pontos fundamentais. Acreditamos que *Fábula de Anfion*, poema longo publicado 1947, juntamente com *Psicologia da composição* e *Antiode* (os três poemas são comumente referidos como “tríptico da negatividade”), seja uma de suas obras mais vilipendiadas nesse sentido.

Paródia do melodrama *Histoire d'Amphion*, assinado por Paul Valéry, o texto de Cabral recria livremente parte do mito grego de Anfion, semideus que, ao tocar a lira, era capaz de mover magicamente as pedras. Examinando diversos textos críticos redigidos a partir do poema, percebemos uma reiterada propensão a considerá-lo uma espécie de “ponto de transição” no interior do *corpus* cabralino. Comentadores do porte

---

<sup>1</sup> LIMA, Luiz Costa. *Lira e Antilira*, 1995.

<sup>2</sup> Revista *Palavra*. Ano 01, Número 12, 2000.

de João Alexandre Barbosa e Benedito Nunes são categóricos ao ressaltar que a *Fábula* representa a depuração de uma tendência estilística, já detectada por Antonio Candido em ensaio lançado no jornal *Folha da manhã*, por ocasião da publicação de *Pedra do Sono*, primeiro livro do poeta.

Em sua quase profética análise, Candido remete ao fato de a “incapacidade quase completa” do autor “de fazer poemas em que não haja um número maior ou menor de imagens materiais<sup>3</sup>”, apontar, desde o início, para uma implícita propensão de ordem construtivista. Desenvolvendo uma analogia entre o processo de composição do poeta e aquele desenvolvido nas artes plásticas pelos principais representantes do cubismo, Candido atenta para o fato de que a relação entre a obra do escritor pernambucano e o surrealismo se dá menos em função do desejo de representar poeticamente os estados inconscientes que regem aspectos vitais da vida do ser humano, como em Murilo Mendes, do que pelo interesse relativo às imagens concretas oriundas de tais representações.

Note-se, contudo, que, nesse período inicial, poucas são as evidências capazes de relacionar tal poesia ao que ela se tornará posteriormente. Seu próprio caráter metacrítico se encontra ainda diluído em meio a um universo fanopaico de imprecisões e estranhamento. A aludida recusa do poeta em elaborar imagens abstratas (justificada em textos dissertativos redigidos por ele mesmo no decorrer de sua trajetória como uma forma de rejeição ao paradigma romântico-simbolista legado parcialmente aos artífices do século XX), encontra-se em *Pedra do Sono* e *O Engenheiro* ainda esvaziada de uma

---

<sup>3</sup> BARBOSA, João Alexandre. *João Cabral de Melo Neto*. 2001.

plena concepção apriorística do fazer poético que lhe garanta qualquer tipo de sistematicidade. O tom de vaticínio que perpassa a crítica de Candido, assim, consuma-se de modo mais claro por revelar facetas da obra de Cabral que só admitiriam matizes mais peremptórios a partir de *Psicologia da composição com Fábula de Anfião e Antiode*.

Do tríptico em diante, livre da influência surrealista que marcara seus primeiros trabalhos e apto a desvelar de modo mais claro as tendências formalistas apontadas previamente por Candido, Cabral segue rumo à edificação de um estilo próprio que, com o passar do tempo, se lhe tornará tão característico, sustentando-se sobre a tentativa de elaboração de um discurso apolíneo, auto-referencial e consciente de suas potencialidades. Por esse motivo, tal poesia recebeu, desde então, majoritariamente, avaliações de cunho formalista por parte dos principais críticos literários brasileiros. *Anfião*, enquanto representante de um período de consolidação do que hoje concebemos como a “poética cabralina”, tem sido sub-repticiamente tomado como uma mera ponte entre os momentos iniciais da trajetória do escritor e o auge da consciência formal expressa a partir de *O cão sem plumas*.

Caso paradigmático dessa forma de compreensão do poema encontra-se no estudo “Da Antiode à Antilira”, de Augusto de Campos<sup>4</sup>. Analisando o desenvolvimento da práxis poética adotada pelo pernambucano, o crítico (também poeta e, nessa ceara, assumidamente um discípulo daquele cuja obra examina) chama atenção para o radical processo de despersonalização do eu-poético empreendido no interior da obra do “engenheiro”. Voltada cada vez mais para a contemplação dos aspectos

---

<sup>4</sup> CAMPOS, Augusto de. Da Antiode à Antilira, in: *Poesia, Antipoesia, Antropofagia*. 1978

materiais que a compõem, sem, contudo, se divorciar da realidade exterior que, de um jeito ou de outro, representa, visando estabelecer um ponto de equilíbrio entre perfeição formal e abertura para o mundo – jamais se entregando à esterilidade (consequência possível de qualquer experiência poética que se estruture sobre bases formalistas) ou ao caudaloso exotismo regionalista (empregado com frequência na poesia engajada desenvolvida em larga escala durante as primeiras décadas do século passado) –, ela apresentaria, de acordo com Campos, toda sua originalidade e força no interior do aludido tríptico, sendo a *Fábula* o texto que abre a seqüência. Inserindo Cabral em um *paideuma* construtivista, o criador da poesia concreta o posiciona ao lado de “inventores” – de acordo com a terminologia poundiana – como Mallarmé, e.e.cummings e o próprio Ezra Pound, todos artistas comprometidos com os ideais que embalsamaram a proposta vanguardista de encarar a arte como o espaço próprio da experimentação. De acordo com Campos,

É quase impossível falar sobre João Cabral sem recorrer abundantemente aos seus próprios versos. É que Cabral, como Mallarmé no século passado, como Pound e Maiakóvski, no presente, é um poeta-crítico, ou seja, um poeta que analisa e critica o próprio fazer poético em seus poemas.

Sob essa perspectiva, a poesia de Cabral é considerada um verdadeiro marco no processo de tomada de consciência da poesia brasileira acerca de sua própria materialidade, sendo diretamente sucedida pelas “experiências *verbivocovisuais*” dos concretos alguns anos mais tarde. O pensamento metacrítico atingiria, assim, o auge da lucidez.

Por mais coerente que essa chave de leitura seja (e é inegável que, com maior ou menor discordância por parte dos comentadores, a parcela mais significativa da fortuna crítica concernente aos poemas de Cabral a endossou como a mais segura via de acesso a tal universo poético), acreditamos que, ao focar primordialmente a função da metalinguagem e, concomitantemente, expor o modo como, por intermédio de uma arte que se pretende crítica, tais exercícios metalingüísticos se dão no plano da linguagem poética, ela acaba por desconsiderar outras questões fundamentais. Prova cabal encontra-se na própria despreocupação de Campos em desenvolver uma interpretação minuciosa acerca de *Anfion*, dedicando-se mais à apreciação de *Antiode e Psicologia da Composições*. Os motivos para tal descaso parecem-nos remeter, inclusive, ao fato mesmo de ser *Fábula de Anfion* um poema que se pretende uma problematização estrita do próprio projeto que ali se punha em andamento.

Outra abordagem muito comum (e que, em essência, não abandona a premissa velada de que *Anfion* nada mais é do que um exercício intermediário a unir a ainda inconstante obra de um artista enquanto jovem e o esplendor auto-referencial atingido numa fase madura), empregada, por exemplo, por Antonio Carlos Secchin em *João Cabral: a poesia do menos*<sup>5</sup>, é a que se sustenta a partir do uso da paráfrase. Na verdade, a maioria das críticas voltadas exclusivamente para a *Fábula* possui tal natureza: após desmembrarem as estrofes e “traduzirem-nas” livremente em linguagem discursiva, elas se preocupam em destacar a importância da obra enquanto parte de um projeto maior, sendo toda ela lamentavelmente reduzida a um inventário de obsessões re-trabalhadas com maior habilidade e fidedignidade a partir da peça de abertura do “tríptico

---

<sup>5</sup> SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: A poesia do menos*, 1999.

do rio”. A partir de tal aproximação em relação ao objeto literário, torna-se inviável qualquer tentativa mais minuciosa de compreensão dos elementos intrínsecos que o regem. Desprovido de autonomia, ele é compreendido como uma forma inferior de “estudo”, apenas valorizado quando contrastado com obras posteriores.

Na realidade, consideramos *Fábula de Anfion* um dos mais importantes textos de João Cabral de Melo Neto, não apenas por se tratar de uma de suas primeiras criações a, desvinculada completamente do paradigma surrealista, agir como meditação profunda acerca do papel da linguagem na vida humana, como por ser provavelmente a única a eleger como tema principal as fraturas e imperfeições subjacentes ao grande projeto de poesia desenvolvido pelo autor.

Uma interessante alternativa às duas formas de abordagem previamente apresentadas, utilizada como chave de leitura por diversos comentadores, é a aproximação com o melodrama francês escrito por Valéry. Os mais bem sucedidos nessa área são, indubitavelmente, Benedito Nunes, em seu livro *João Cabral de Melo Neto*<sup>6</sup>, e Luiz Costa Lima, no excelente estudo “A traição conseqüente e a poesia de Cabral”, parte integrante de *Lira e Antilira*<sup>7</sup>. Esse posicionamento comparativo, se bem desenvolvido, pode certamente gerar bons resultados (como comprovam as obras citadas), não apenas no que se refere a uma compreensão mais penetrante da importância de *Anfion* dentro do conjunto de textos poéticos elaborados por Cabral, como também por levantar questões mais abrangentes, relacionadas, sobretudo, à compreensão que dois dos maiores representantes da poesia moderna possuíam acerca

---

<sup>6</sup> NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*, 1971.

<sup>7</sup> LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira*, 1995.



de seu ofício. Destacar as similitudes e dessemelhanças de ambas as realizações é, de certa forma, pensar a *episteme* em que se circunscrevem e, no plano restrito da literatura brasileira, compreender os caminhos tomados pela poesia após o surgimento do Modernismo.

No caso específico dos estudos referidos, o brilhantismo da argumentação de ambos os críticos é perceptível, sobretudo, no modo como, através de diversos expedientes, ambos salientam, simultaneamente, o valor da dívida que o então jovem poeta brasileiro detinha em relação aos escritos (tanto poéticos quanto – mormente – críticos) do francês e o quão idiossincrática é e sempre foi sua proposta. Da comparação, *insights* preciosos acerca dos procedimentos e posicionamentos empregados por ambos os escritores são engendrados. Como um exemplo ilustrativo de tal método hermenêutico-comparativo, examinemos o seguinte trecho do ensaio de Nunes:

O rigor da arte poética de Valéry (...) visa tão somente à gênese consciente da beleza. O rigor está no princípio e no meio desse processo, mas não no seu fim, isto é, no efeito que a poesia deverá provocar. (...) na disputa com a natureza transitória dos fenômenos interiores, que é a de João Cabral nesse momento, o ideal de clareza e rigor do poeta-engenheiro opõe-se a essa restituição, que terá o efeito de um sortilégio, e exigirá que o caos subjetivo, embora fecundo, ceda lugar à permanência e à delimitação de formas consistentes. (...) Se o engenheiro sonha coisas claras, sonha ao mesmo tempo dominar as regras de construção de seu poema, e construí-lo de tal modo que a obra não seja, pela sua ressonância puramente evocativa, uma réplica da fecunda desordem dos estados interiores, fadada a restaurar na

linguagem a transitoriedade da emoção originária, mas sim, uma coisa sólida e ordenada.<sup>8</sup>

Aproximados, ambos os objetos, seja pela via negativa, seja pela afinidade com que se associam, exibem vias de acesso que, se devidamente percorridas, podem resultar em interessantes leituras. Nesse caso específico, a sobriedade da proposta cabralina, sua ânsia por um dizer solar, negador de quaisquer influências expressivas romântico-simbolistas, é delineada de modo mais claro, uma vez comparada ao projeto de poesia pura de Valéry. As especificidades de ambas as obras – uma que nega a musicalidade e outra que a abraça como metáfora do verso perfeito; uma que reifica o signo ao ponto de valer-se de seus princípios constitutivos como matéria-prima para a reflexão, outra que o liquefaz à procura de um modo de expressão plenamente não-referencial; uma que se associa às artes plásticas, ao enxergar nelas um componente material auto-referente que em nenhuma outra arte se observaria e outra que toma a música e suas nuances impalpáveis como um paradigma a ser seguido –, vêm à tona de modo ainda mais forte, quando iluminadas pelas características alheias.

Entretanto, ainda assim, tal esforço interpretativo acaba por relegar a um segundo plano parte substancial dos elementos intrínsecos da obra, excluindo os problemas que ela levanta por si e que lhe asseguram o nível de singularidade necessário para que se sustente, não enquanto um pastiche, mas enquanto objeto dotado de autêntico valor literário. Mesmo Nunes e Costa Lima tendo sido cuidadosos o suficiente para destacar as disparidades estilísticas e conceituais que afastam o poema

---

<sup>8</sup> NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*, 1978 (grifo nosso).

brasileiro do melodrama francês, o fato de se tratar de uma leitura comparativista mina possibilidades de criação de sentido a partir de um contato direto com a obra, sendo a *Fábula* examinada sempre ou de acordo ou em oposição a seu outro. Além disso, tomar a ligação entre o jovem Cabral e o mestre Valéry como ponto de partida, tendo *Anfion* como o resultado de uma reflexão embrionária acerca do fazer poético, ainda é, de uma forma ou de outra, reduzi-lo à fase em que se encontra, desconsiderando-se as questões de ordem epistemológica que propõe e que, não apenas o distanciam da fonte de origem, como, em termos de complexidade formal e filosófica, lhe concedem uma posição privilegiada em relação ao melodrama francês.

Acreditamos que a importância de *Fábula de Anfion* dentro do universo da poesia cabralina como um todo não remonta, portanto, ao simples fato de, sob o crivo do tempo e da experiência, se apresentar, em oposição a seus predecessores, como um objeto artístico mais bem acabado. Tampouco se limita o texto à posição de bandeira de uma poética a ser desenvolvida, oferecendo ao leitor os ingredientes necessários para a composição de um dado poema. Antes, age, duplamente, como a representação de uma ameaça e uma pré-condição para o desenvolvimento de tal poética, ao tematizar a questão da linguagem levando em conta uma concepção trágica da realidade.

Em sua travessia pelo deserto, Anfion persegue um sonho apolíneo. Seu objetivo, desde a abertura do poema, é, através da manipulação consciente da linguagem (no caso, a música é tratada como metáfora de um *logos* sagrado, capaz de alterar, à maneira da palavra eficaz<sup>9</sup> dos gregos, o ambiente circundante), construir um discurso

---

<sup>9</sup> A esse respeito, conferir DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica.*, 1988.

solar, à prova das interferências da contingência. Nesse sentido, Anfião não se distancia muito do próprio Cabral, artista que, no decorrer de todo o seu trajeto artístico, propagou o apego a uma arte límpida e racionalmente construída, apartada de influências “órficas” ou inconscientes.

O que diferencia a *Fábula* de todos os demais poemas do autor é justamente a tematização da impossibilidade que subjaz em tal projeto. Representação metafórica do poeta moderno, o protagonista, conhecedor do poder do signo, mas, ao mesmo tempo, arrebatado pela aparição do Acaso – elemento que justifica a existência enquanto instância absurda, não possuidora de um sentido metafísico aprioristicamente estabelecido, e perpassada constantemente pela atuação do devir – sofre um impasse que se assemelha ao do próprio Cabral: como criar em um mundo destituído de ordem? O poeta é, finalmente, alçado à posição de personagem trágico. Sua sede por representação se vê minada pelas imposições fragmentárias de um contexto imerso em processo de permanente revisão e desconstrução.

Estruturando-se sobre uma perspectiva cosmológica que encontra respaldo em diversos desdobramentos da filosofia nietzschiana, o poema, em consonância com as obras de grandes artistas daquele período, parte do pressuposto que a realidade não possui qualquer significação moral. Ao contrário: segundo o próprio Nietzsche no prefácio de seu livro de estreia, *O nascimento da tragédia*, a moral, em uma realidade constituída a partir de e em função da linguagem, figura no “mundo das aparências e não apenas entre as ‘aparências’ e fenômenos (...), mas entre os ‘enganos’”<sup>10</sup>. Essa percepção da existência não apenas reflete o contexto enunciativo de Cabral, como

---

<sup>10</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da Tragédia*, 2003.

sinaliza para uma tradição filosófica específica, iniciada a partir do advento da modernidade. Referimo-nos à filosofia do trágico.

Oriunda dos esforços hermenêuticos empreendidos pelos grandes filósofos idealistas alemães, responsáveis por associar o trágico ao que Hegel chamaria de “dialética da eticidade”<sup>11</sup>, ou seja, uma representação da reintegração metafísica do sujeito ao Absoluto, o pensamento referente à noção de “tragicidade moderna” passou por diversas transformações, cruzando todo o romantismo e, ao longo da primeira metade do século XX, após o suicídio metafísico empreendido por Nietzsche, recebendo uma dimensão materialista. Contudo, apesar do longo percurso entre Kant e os existencialistas franceses, e de todas as divergências de posicionamento no interior de tal arena filosófica, um ponto de convergência subsiste, referente ao destino do herói trágico. Destruído pelas imposições, seja da necessidade, seja da absurdidade, ele é sempre visto como a vítima de sua própria desmesura, muitas vezes encetada em decorrência de ações que visam impor uma ordem particular a uma realidade múltipla. Eis o caso de Anfion.

Desconsiderando a existência do Acaso, o herói, ingenuamente, acredita poder construir um objeto lingüístico perfeito, inabalável, incorruptível. Seu desejo por controle é, todavia, desafiado pelo “raro animal” que personifica a multiplicidade inerente ao plano dos fenômenos. Seu fracasso é, destarte, o fracasso da epistemologia (e, por que não, da crença redentora no potencial da racionalidade humana), em um contexto no qual a relativização radical de todos os conceitos e formulações lingüísticas redundava na problematização da própria idéia de verdade e conhecimento. O que dizer,

---

<sup>11</sup> A esse respeito, conferir SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*, 2001

portanto, do papel do artista em um mundo que, por motivos óbvios, renega o conceito de mimese? Qual a maneira de se atingir o sonho da palavra precisa em uma realidade destituída de valores *em si*?

O objetivo principal deste trabalho é, justamente, a partir do exame criterioso de *Fábula de Anfion*, destacar sua dimensão trágica, associando a posição do personagem à posição dos poetas modernos. Para tanto, julgamos necessário a divisão do texto em duas partes distintas: a primeira dedicada à uma leitura da tradição filosófica que fundamenta o pensamento trágico moderno. Cremos ser esse passo inicial, vital para o desenvolvimento da problemática que ora levantamos. Afinal, não há como compreender plenamente a dimensão trágica que percorre a obra cabralina sem antes examinarmos, ainda que de modo abreviado, a tradição filosófica que se instituiu a partir de Schelling e que, nas palavras de Peter Szondi, “atravessa o pensamento dos períodos idealista e pós-idealista, assumindo sempre uma nova forma”<sup>12</sup>. Desse modo, uma recapitulação crítica dos principais momentos da história da moderna filosofia do trágico nos se apresenta como fundamental, tanto para o melhor entendimento do conceito-chave que sustenta nossa análise, quanto para uma abordagem mais penetrante da *episteme* no qual a obra analisada fora criada.

A segunda parte do trabalho, de natureza mais crítica, consiste num exame detalhado do poema cabralino. Obviamente, não é de nosso interesse tomar tal obra como uma mera representação de postulados filosóficos. Apesar da natureza teórico-especulativa do primeiro capítulo, nosso objetivo aqui é nomeadamente crítico.

---

<sup>12</sup> SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. 2001

Todo conhecimento relacionado à questão do trágico há de servir à melhor compreensão de elementos presentes no texto analisado, ajudando a clarificar seu contexto tanto histórico quanto estético-filosófico e a delimitar de modo mais preciso o caráter trágico do enredo elaborado em seu interior. Não é de nosso interesse usar o poema como uma desculpa para o levantamento de questões filosóficas: ao contrário, toda argumentação filosófica é aqui empreendida a fim de melhor servir ao esforço de interpretação da obra de João Cabral.

**Capítulo 1**  
**A filosofia do trágico**

“Encontramos a redenção na tragédia.”

Karl Jaspers



## 1.1. Trágica modernidade

Na virada do século XVIII para o século XIX inaugurou-se na Alemanha, através da obra dos principais filósofos idealistas, uma nova forma de abordagem do fenômeno trágico, detectado a partir da apreciação do mais importante dos subgêneros dramáticos: a tragédia. Concomitantemente ao processo de formação de consciência relativo aos pressupostos constituintes da Modernidade (e, conseqüentemente, da transformação desta em problema filosófico), a “filosofia do trágico” surge como reflexo das transformações ideológicas operacionalizadas no interior dos “novos tempos” e em oposição aos ditames tradicionais absorvidos do exame das poéticas clássicas. Se a *Poética* aristotélica inicia uma tradição de análise poetológica da tragédia dotada de cunho normativo, a “filosofia do trágico” proporá uma “reflexão filosófica sobre conteúdos determinados historicamente”<sup>13</sup>, sendo a tragédia enquanto gênero literário um mero veículo para a apreensão do fenômeno trágico. Em prefácio à tradução brasileira de *Ensaio sobre o trágico*, de Peter Szondi, Pedro Sússekind coloca a questão da seguinte forma:

Até o período iluminista, as poéticas se baseavam na definição de formas preestabelecidas, atemporais, que prescreviam as regras para se obter o efeito visado por cada gênero artístico. Essa maneira de pensar caracteriza as teorias que têm como ponto de partida a noção de mímese e que, portanto, compreendem as obras de arte como imitações poéticas de ações humanas reais. (...) Apenas com o projeto idealista de uma superação do Iluminismo a estética se liberta de seu caráter normativo e visa a um “conhecimento que basta a si mesmo”. (...) uma

---

<sup>13</sup> SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. 2001

*poética filosófica* investiga as tragédias como exemplos, a partir dos quais se pode extrair a concepção do trágico que, em vez de apenas determinar um gênero poético, diz respeito à relação dialética entre o absoluto e o individual, entre o divino e as suas manifestações, entre o universal e o particular. (...) A estética, no sentido geral de um campo de pensamento que tem a arte por objeto, deixa de ser ligada apenas à determinação dos gêneros e ao ensino de sua produção, como algo distinto da reflexão epistemológica, e passa a ser compreendida propriamente como ciência do belo artístico e como *filosofia da arte*.<sup>14</sup>

A inversão de perspectiva empregada a partir de Schelling, origem de uma nova teoria – “especulativa ao invés de normativa, gerativa ao invés de taxonômica”<sup>15</sup> –, aponta, num plano mais amplo, para a formação mesma de um novo posicionamento do homem diante da obra de arte e, conseqüentemente, do conhecimento. Percebe-se assim que o tratamento empírico, formal e não-problematizante de extração aristotélica do mais teorizado dos subgêneros dramáticos<sup>16</sup>, ao dar espaço para o surgimento de poéticas histórico-filosóficas, abre também caminho para o nascimento de um entendimento moderno acerca da arte, preocupado em renovar a interpretação da antiguidade sob o signo sincrônico de sua própria auto-afirmação.

A fim de entender esse aspecto estruturante da “filosofia do trágico”, convém

---

<sup>14</sup> SÜSSEKIND, Pedro, in: SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*, 2001

<sup>15</sup> MOST, Glenn. Da tragédia ao trágico. In: *Filosofia e literatura: o trágico*, 2001.

<sup>16</sup> “Na Antiguidade, nenhum outro gênero foi teorizado tão cedo e tão intensamente. Enquanto vários textos poéticos na Grécia antiga, começando com Homero, incluem reflexões metapoéticas sobre o gênero enquanto tal a ser objeto de discussões metapoéticas específicas em prosa, tanto por tragediógrafos (Sófocles), quanto por espectadores (Górgias), e é o objeto principal das investigações estéticas da *República* de Platão e da *Poética* de Aristóteles.” MOST, Glenn. *Da tragédia ao trágico*. In: *Filosofia e literatura: o trágico*, 2001.

examinar o processo de formulação reflexivo-teórico relativo ao estatuto da modernidade e responsável por alçar tal período histórico a tema propriamente filosófico. De acordo com Habermas, em seu *Discurso filosófico da modernidade*, foi Hegel o primeiro a pensar os tempos modernos sob uma perspectiva filosófica, tomando sua *episteme* como *telos* fundamental de seu pensamento. Segundo o filósofo alemão, o mundo moderno, fruto da cisão engendrada pelo Iluminismo e pela Revolução Francesa no final do século XVIII e começo do XIX, marca o “magnífico despertar” das consciências para o que viria a ser a etapa final da História como a concebemos. Época de negação das influências do passado, concebida como ponto de abertura para os horizontes vindouros e, conseqüentemente, submetida a uma renovação ininterrupta, a modernidade “não pode e não quer tomar dos modelos de outra época os seus critérios de orientação”<sup>17</sup>, arrancando sua normatividade de seus próprios elementos constituintes.

O fato de tomar a si mesma como única fonte de referências, “sem a possibilidade de apelar para subterfúgios”, explicaria, de acordo com Habermas, “a suscetibilidade da sua auto-compreensão, a dinâmica das tentativas de ‘afirmar-se’ a si mesma, que prosseguem sem descanso até os nossos dias”. Esse anseio desesperado por auto-afirmação contaminaria também o universo particular da estética, então voltada para questões como a relativização do conceito de Belo, a independência em relação à tradição artística ocidental e a fundamentação da síntese dialética do choque entre eterno e transitório – base, como veremos, da concepção idealista do trágico.

Porém, antes de adentrarmos tal campo, é importante explicitar o princípio

---

<sup>17</sup> HABERMAS, Jürgen, *O discurso filosófico da modernidade*. 2002.

fundamental da modernidade concebido por Hegel. Referimo-nos ao *princípio da subjetividade*. Diz Habermas a esse respeito:

Antes de tudo, Hegel descobre o *princípio dos novos tempos*: a *subjetividade*. Valendo-se desse princípio, explica simultaneamente a superioridade do mundo moderno e sua tendência à crise: ele faz a experiência de si mesmo como o mundo do progresso e ao mesmo tempo do espírito alienado. Por isso, a primeira tentativa de levar a modernidade ao nível do conceito é originalmente uma crítica da modernidade. De modo geral, Hegel vê os tempos modernos caracterizados por uma estrutura de auto-relação que ele denomina subjetividade: ‘O princípio do mundo moderno é em geral a liberdade da subjetividade, princípio segundo o qual todos os aspectos essenciais presentes na totalidade espiritual se desenvolvem para alcançar o seu direito’. (...) ‘A grandeza de nosso tempo é o reconhecimento da liberdade, a propriedade do espírito pela qual este está em si consigo mesmo’.<sup>18</sup>

Paradoxal, o princípio da subjetividade é responsável, a um só tempo, pela intensificação da liberdade individual e pela alienação do eu em relação ao mundo. De forma unilateral, ele promove um refúgio no que Nietzsche chamará de “mundo interior caótico”<sup>19</sup>, isolando, ao tomar para si o que antes era concebido como da esfera do religioso, o individual de tudo aquilo que lhe ultrapassa. A conseqüente tensão entre o sujeito livre e a necessidade, encontra-se na base do pensamento sobre o trágico e da própria ressurreição de tal subgênero, adormecido desde a antiguidade. Eis o principal motivo pelo qual a filosofia do trágico não poderia ter surgido fora do contexto da

---

<sup>18</sup> HABERMAS, Jürgen, *O discurso filosófico da modernidade*, 2002 (grifo nosso).

<sup>19</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos Ídolos*. 2006.

modernidade – período de crise e reavaliação de paradigmas, marcando o princípio de um processo de pulverização do pensamento ético, relativização de concepções cosmológicas e metafísicas e fortalecimento da noção de sujeito.

Hans Ulrich Gumbrecht, em ensaio relativo aos desdobramentos do pensamento trágico no correr dos últimos séculos, argumenta que, entre o ocaso da antiguidade clássica e o advento do Renascimento, a tragédia enquanto subgênero se enfraqueceu devido à constituição apaziguadora do modelo de organização social calcado na moral cristã, responsável por inviabilizar uma concepção do cosmos enquanto espaço do embate e do paradoxo. Dentro do paradigma da Idade Média, o pólo da subjetividade não se encontrava desenvolvido e poderoso o bastante, minando possibilidades autênticas de conflito. Assim, o herói medieval, mesmo trilhando percursos terrenos muitas vezes sinuosos, sempre sustentou a apaziguadora consciência de que os empecilhos dispostos pelo caminho não possuem qualquer dimensão paradoxal, encarando-os como desafios que Deus concedeu a um santo em potencial, “ou como uma punição divina a pecados ainda escondidos aos nossos olhos”<sup>20</sup>.

É apenas com o Renascimento que a tragédia volta a florescer. Segundo Gumbrecht, tal período é marcado pelo equilíbrio entre uma visão objetiva do mundo (cristã), conservada por intermédio da ação de poderosas instituições, e uma já desenvolvida cultura da subjetividade. Assim como na Atenas do século V a.C., o mundo renascentista se encontra na interseção entre uma percepção dogmática da realidade, enrijecida por um excesso de racionalidade, e outra totalmente interiorizada.

---

<sup>20</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich, Os lugares da tragédia; in: *Filosofia & literatura: o trágico* (org. ROSENFELD, Denis), 2001.

Essa relação algo harmônica é depreendida, por exemplo, da leitura moralizante efetuada por Corneille, Racine, Lessing e outros poetas/teóricos do período. Marcadas, em geral, por “uma visão moral da tragédia, ou mais precisamente por uma interpretação moral da análise aristotélica da tragédia”<sup>21</sup>, suas considerações tentam submeter o caráter inexorável do trágico, atentando para a dimensão idiossincrática do tormento do herói, a uma leitura cristianizadora, associando catarse/purificação à conscientização acerca dos limites do homem diante do poder ilimitado da divindade. Seja através da moralização do conceito de *pathos* aristotélico, transformando a tragédia em parábola e a catarse num elemento intra-diegético que visa representar o valor da humildade e da mesura – como parece ser o caso do Corneille dos *Discursos sobre a utilidade e as partes do poema dramático* –, seja através da interpretação da catarse trágica como efeito estimulado pelo *mythos* da tragédia (sensação visceral que, em conjunto com a compaixão e o temor, ajuda a equilibrar os afetos humanos, purgando o indivíduo de seus excessos e o auxiliando a constituir fibra moral) – como no caso de Lessing –, os teóricos do trágico renascentistas não apenas dividem uma semelhante visão de mundo, como sustentam discursos igualmente debitários da herança hermenêutica legada pelas poéticas clássicas. Apesar de empreenderem leituras temáticas de diversas obras, eles ainda não decretaram o divórcio entre a tragédia (gênero textual) e o trágico (assegurado por uma argumentação de cunho ontológico-metafísico).

Foi apenas a partir do início do século XIX que, de acordo com Gumbrecht, o sonho de uma subjetividade onipotente começou a mostrar seus limites na resistência de outra ordem objetiva. Contudo, agora, essa ordem não aparentava mais ser a

---

<sup>21</sup> MACHADO, Roberto. *O nascimento do Trágico*. 2006.

materialização clara e inquestionável de desmandos de uma figura supra-terrena, e o choque originário do fenômeno trágico deixa de se dar objetivamente entre as deliberações de Deus e as oblíquas inclinações do homem, desloca-se para um território muito mais nebuloso: aquele dividido entre a liberdade e a necessidade. O trágico, tomado em sua acepção moderna, seria marcado, portanto, por

uma aparência de significação que esconde a arbitrariedade fundamental das coisas; uma responsabilidade pessoal esmagadora que vai muito além dos estreitos limites da liberdade de ação e não é diminuída pelas limitações evidentes da necessidade cega; uma nobreza indestrutível no espírito humano, revelada especialmente no sofrimento, na insurgência, na renúncia e na compreensão; um inextricável nó do destino, cegueira, culpa e expiação; uma sabedoria final a respeito da grandeza e da inseqüência do homem no universo, finalmente alcançada através da purificação conferida por um profundo sofrimento no mínimo parcialmente não merecido e às vezes pagando o preço de total aniquilação.<sup>22</sup>

Compreendido de tal maneira, o trágico é alçado a categoria metafísica, desenvolvida com a finalidade principal de representar a condição humana em um contexto que não concebe mais o cosmos como um organismo regido por regulamentos claros. O que não quer dizer que os preceitos mais elementares do cristianismo haviam então sido refutados (tal movimento não ocorreria de forma explícita até a insurreição do pensamento nietzschiano). De fato, a metafísica idealista ainda se alimenta de diversos aspectos da mentalidade cristã tradicional. Contudo, com

---

<sup>22</sup> MOST, Glenn. Da tragédia ao trágico. In: *Filosofia e literatura: o trágico*, 2001.

o fortalecimento da noção de sujeito e todas as questões que suscitou, as linhas que unem o homem a Deus se tornaram, no mínimo, mais obscuras. O idealismo alemão refuta a dualidade que contrapõe objetivamente o sujeito e a deidade, optando, ao invés, pela cisão entre uma subjetividade auto-consciente e o plano da multiplicidade que a excede. O drama do homem moderno se complexifica, não se limitando ao mero resultado da transgressão de regras impostas por uma divindade. O ponto de tensão se dá justamente na interseção entre o eu e a totalidade da qual se aliena através do uso da razão. É desse nó que advém toda a problemática desenvolvida por Hegel acerca do papel da arte na modernidade, de suas implicações tanto morais quanto metafísicas e, da importância da reflexão sobre o trágico, fenômeno que crê encarnar bem os principais impasses de seu contexto em ebulição.

Porém, antes de atentarmos para a percepção hegeliana do trágico, convém reconstituirmos a trajetória de seus precursores diretos. O próprio Hegel, em passagem de sua *Estética*, clama ter sido Schiller o grande pioneiro na análise da arte enquanto instância desveladora do absoluto, firmando-se assim como o primeiro teórico moderno do trágico. Não há dúvidas de que Schiller foi mesmo o primeiro a definir a tragédia enquanto representação artística de uma contradição ou antagonismo de princípios. Contudo, considerar o autor da *Educação estética do homem* como um leitor idealista da tragédia seria uma precipitação. Afinal, a leitura de Schiller é ainda extremamente influenciada por Kant, não se inserindo no paradigma ulteriormente promovido por Hegel. Suas premissas hermenêuticas encontram-se submetidas a demandas ético/morais, não ontológicas.



O desejo de se interpretar a leitura schilleriana do trágico sob uma chave metafísica só se sustenta se embasado por uma crítica radical (aos moldes daquela empreendida por Nietzsche em relação à Kant) que, ao detectar a existência do supra-sensível como resquício de um pensamento platônico, insere a ética de filiação kantiana na velha tradição metafísica. Todavia, não parece haver em Schiller a pretensão de tomar a arte trágica como representação de alguma verdade sobre o ser, apresentando uma concepção ontológica do homem. Como diz Roberto Machado, a contradição entre sensibilidade e razão, liberdade e necessidade, que conduzirá a especulações de cunho místico por parte dos filósofos idealistas, não é, em Schiller, tematizada no campo próprio do pensamento metafísico. Afinal, o “idealismo schilleriano” se constitui, mormente, como uma forma de

idealismo subjetivo que concebe a tragédia como um conflito humano individual, subjetivo, entre o sofrimento físico e a vontade moral (a vontade livre, a liberdade, que é a expressão moral da razão). Isto é, um idealismo que concebe a tragédia como um conflito inerente ao sujeito humano enquanto ele é parte do mundo sensível e do mundo moral, ou melhor, enquanto se mostra dependente como ser sensível, mas livre como ser racional, soberano do ponto de vista moral. (...) Assim, se há em Schiller uma teoria do trágico, trata-se mais de uma concepção moral, de inspiração kantiana, do que propriamente metafísica, uma vez que o fundamento da tragédia é moral, é dado na esfera moral, e não por uma teoria especulativa do divino ou do absoluto.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico*, 2006.

Assim sendo, uma genealogia mais apurada do pensamento trágico moderno se iniciaria, provavelmente, com Winckelmann, o historiador que deu início, na Alemanha da segunda metade do século XVIII, a um influente estudo da arte grega (propondo uma interpretação da Grécia como berço do bom-gosto, e de suas realizações estéticas como modelos a serem seguidos por todos os modernos), passando por Lessing, Goethe e Schiller. Porém, é Schelling quem, no interior de um paradigma idealista, propõe, pela primeira vez, uma interpretação ontológica do fenômeno trágico, abrindo espaço para que Hegel, Hölderlin e Schopenhauer (dentre outros) depurassem suas percepções acerca do assunto e, conseqüentemente, fundassem uma nova e prolífica tradição filosófico-especulativa.

## **1.2. Schelling e o nascimento do trágico**

Em consonância com Schiller, Schelling vê na tragédia a representação de um conflito, envolvendo, no caso, a liberdade e a necessidade. Contudo, o pensador postula a possibilidade de resolução do impasse através da aniquilação do herói. Afirmção da liberdade; embate com a necessidade; libertação através do sacrifício: eis os três momentos da tragédia. Conforme atesta Peter Szondi, todo o sistema elaborado pelo filósofo, cuja essência remete à identidade de liberdade e necessidade, “culmina em sua concepção do processo trágico como o restabelecimento da indiferença no conflito”. O trágico é tomado como um fenômeno dialético, uma vez que “a indiferença entre liberdade e necessidade só é possível pagando-se o preço de o vencedor ser ao mesmo tempo o vencido, e vice-versa. E a arena dessa luta não é um campo intermediário,

exterior ao sujeito em conflito; ela é transportada para a própria liberdade, que se torna assim, como que em desacordo consigo mesma, sua própria adversária.”<sup>24</sup>

Essa liberdade total, na qual a tensão proveniente do embate entre sujeito e objeto esmorece e a total coincidência entre ambos se dá, só pode ocorrer através de uma entrega ao *absoluto*. Entender o significado de tal expressão torna-se aqui vital, afinal, o desejo por reconciliação com a totalidade encontra-se na base não apenas das elucubrações schellinianas, mas de todo idealismo alemão.

Reflexo direto da revolução epistemológica empreendida por Kant, o anseio moderno pela superação das constringentes barreiras fenomênicas encontra-se no cerne do pensamento idealista sobre o trágico, sendo a tragédia, de acordo com os principais filósofos desse contexto, a mais sublime forma de representação da vitória do homem sobre a necessidade. Tal problemática, evidentemente, nunca foi trabalhada de forma explícita por Kant (ele sequer chegou a considerar a possibilidade de uma superação dialética da condição fenomênica do sujeito). Contudo, como indica Ricardo Barbosa, a racionalidade, a partir da *Crítica da razão pura*, é indiretamente apresentada como dotada de uma natureza trágica, uma vez que, sequiosa por um conhecimento cada vez mais abrangente do mundo, ela é incapaz de processar as grandes verdades metafísicas.

Não é exagero concluir que toda a filosofia moderna alemã de vertente idealista nasce da ânsia pela resolução do dilema legado pela filosofia kantiana. Como conclui Barbosa, a investigação empreendida por Kant em sua *Crítica da razão pura*

---

<sup>24</sup> SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*, 2003.

se move sob o signo de uma situação incontornável; portanto, nada menos casual que essa situação seja apresentada como um *destino*, um destino *singular* contra o qual, à primeira vista, não se pode fazer nada além de reconhecê-lo e aceitá-lo. (...) A primeira descoberta, por assim dizer, que a investigação da razão por ela mesma tem a comunicar é precisamente esta: a desproporção entre uma ilimitada capacidade de perguntar e uma capacidade relativamente modesta de responder é de tal modo natural à razão que se impõe a ela como um *destino*. Já nessa desproporção se manifesta a natureza trágica da razão e da própria filosofia crítica.<sup>25</sup>

A dimensão trágica da percepção kantiana da realidade está em sua ênfase na não-identidade – não-identidade de fenômeno e *coisa-em-si*, natureza e liberdade, saber e crença, conhecer e pensar, real e ideal, constitutivo e regulativo; “não-identidade que se instala no cerne do próprio homem como um cidadão de dois mundos, um ser empírico e transcendental uma ‘natureza mista’, como disse Schiller”. Para Kant, essa inexorabilidade dos opostos constitui a essência mesma do cosmos, não havendo qualquer princípio dialético fundamentado metafisicamente que conduza o homem a uma terceira via, um estado de plenitude transcendental.

É aí que entra Schelling e a noção de absoluto. Para o filósofo, o absoluto “é a identidade ou a unidade do sujeito e do objeto, do espírito e da natureza, da liberdade e da necessidade”<sup>26</sup>, onde todo conflito é equalizado e todos os princípios excludentes são unificados. Fundamento incondicionado, “aquilo em torno do qual gravita toda a filosofia”, o absoluto não se constitui enquanto sujeito ou objeto, *techné* ou *physis*,

---

<sup>25</sup> BARBOSA, Ricardo. Kant trágico in: ALVES, Douglas Garcia (org). *Os destinos do trágico*, 2007.

<sup>26</sup> MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico*, 2006.

liberdade ou necessidade: se trata do estado de identidade plena dos dois opostos. O conceito de absoluto, obviamente, jamais poderia ter sido formulado fora desse contexto, sendo uma resposta clara às questões de ordem epistemológica legadas por Kant. Contudo, como atingi-lo?

A solução de Schelling, que enxerga na tragédia – ou melhor, no efeito trágico gerado por ela – um canal místico de transcendência, é também devedora de um dos mais polêmicos conceitos relativos ao sistema filosófico kantiano: a *intuição intelectual*. Ao opor o eu transcendental ao eu fenomenal, o filósofo assevera que, devido à limitação do intelecto humano, a coisa-em-si simplesmente não pode ser apreendida, sendo a realidade fenomênica a única disposta à análise. Tal análise se dá por intermédio da intuição, ou seja, do modo como os conhecimentos se relacionam imediatamente com os objetos. No homem, a intuição só ocorre no momento em que objetos lhe são dados, despertando sua sensibilidade. É a sensibilidade proveniente do contato com os objetos que gera a intuição. Essa pode possuir duas naturezas distintas: pode ser empírica ou pura, ou seja, adaptada à forma da sensibilidade. Em ambos os casos, entretanto, ela é sempre sensível, relacionando-se imediatamente com o objeto da experiência. Nesse sentido, diverge do pensamento, representação mediata constituída a partir do emparelhamento de diferentes representações. A fonte do pensamento não é a sensibilidade, mas o entendimento. Assim, a fim de se transformar em conhecimento, o pensamento deve ser complementado com a intuição e a sensibilidade, faculdade pela qual os objetos nos são dados, mas não pensados.

Esse esquema que marca a teoria do conhecimento kantiano, relacionando conhecimento a intuição, pensamento e sensibilidade, exclui a possibilidade da

compreensão plena do *noumenon*, uma vez que as formas que se encontram fora do universo dos fenômenos, de acordo com o filósofo, não se dão a entender. Contudo, enquanto propriedade meramente especulativa, Kant lança mão do conceito de intuição intelectual, definida por Machado da seguinte forma:

à limitação do conhecimento humano, Kant opõe uma capacidade de conhecimento, *puramente hipotética, apenas pensada, de um nível superior, que o homem não possui, isto é, que não desempenha nenhum papel no conhecimento humano*: o entendimento intuitivo ou intuição intelectual, que se define por não se encontrar subordinado às condições formais do espaço e do tempo que regem a nossa faculdade sensível receptiva e, por conseguinte, por ter uma relação imediata com a totalidade das coisas, relação que está vedada a uma sensibilidade como a nossa. (...) a intuição intelectual seria uma intuição originária, arquetípica, infinita, *absoluta*, que corresponderia não ao fenômeno, mas à coisa em si, isto é, uma realidade absoluta, uma realidade tal como ela existe por si mesma, independentemente de toda a experiência, e que se encontra na base, no fundamento dos fenômenos; uma intuição em que os objetos não seriam dados, mas pensados. Desta forma, a intuição intelectual estabeleceria uma relação não entre os conceitos gerais do entendimento e os fenômenos singulares dados pela intuição, mas diretamente com a coisa em si, com o número, sem precisar de conceitos.<sup>27</sup>

Diante da enunciação dessa capacidade especulativa hipotética, de caráter divino, Schelling lança as bases de sua percepção acerca do trágico – e, decorrentemente, de todo o edifício filosófico idealista. Insatisfeito com a consideração

---

<sup>27</sup> MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico*, 2006 (grifo nosso).

de que a intuição intelectual se encontra vedada ao homem, o filósofo cruza o limite imposto por Kant, conferindo a tal categoria cognitiva o caráter de pressuposto fundamental para a atividade filosófica, uma vez relacionada à conciliação entre liberdade e necessidade – ou seja: instituindo uma via de acesso ao princípio incondicionado da unidade plena do cosmos.

A intuição intelectual, assim, é aquela pela qual a totalidade se determina em sua incondicionalidade, abrindo-nos acesso à essencialidade do ser. Não possuindo caráter objetual, o absoluto não pode ser apreendido ou restringido a conceitos. Sua natureza nega as barreiras racionalizantes da própria filosofia, atividade relacionada apenas ao conhecimento profundo dos fenômenos. Divergindo de todo e qualquer objeto espacial e temporalmente determinado, o absoluto não se dá mediatamente, mas apenas por intermédio de uma intuição de caráter não-sensível – ou seja, intelectual. “O absoluto só pode ser dado por um conhecimento que, sendo intuitivo, não é sensível e, sendo intelectual, não é conceitual; uma intuição intelectual que (...) supõe independência em relação ao objeto, é um ato de liberdade.”<sup>28</sup> Havendo condicionamento – de qualquer espécie –, não há possibilidade real de se atingir a liberdade. Essa só ocorre onde não exista qualquer identificação entre o eu e o outro, entre o sujeito e o objeto, entre os imperativos da subjetividade e as demandas da necessidade. Diz o próprio Schelling a esse respeito:

Com efeito, em todos nós reside uma faculdade secreta, maravilhosa, de retirar-nos da mudança do tempo para nós íntimo, para nosso eu despido de tudo aquilo que vem de fora, e, ali, na forma da

---

<sup>28</sup> MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico*, 2006.

imutabilidade, intuir o eterno em nós. Essa intuição é a experiência mais íntima, mais própria, e unicamente dela depende tudo aquilo que sabemos e cremos de um mundo supra-sensível. Essa intuição, em primeiro lugar, nos convence de que algo é, em sentido próprio, enquanto todo o restante, ao qual transferimos essa palavra, apenas *aparece*. Ela se distingue de toda intuição sensível por ser produzida somente por liberdade, e é alheia e desconhecida a todos os outros, cuja liberdade, sobrepujada pela potência impositiva do objeto, mal basta para a produção da consciência.<sup>29</sup>

Em função de seu caráter livre, a intuição intelectual se daria, por fim, não através do exercício filosófico da racionalidade, mas através do estímulo propiciado pela contemplação artística. Nesse ponto, o filósofo inverte as bases mesmas do platonismo, subordinando a filosofia à arte, e observando na segunda a tarefa de conduzir o sujeito a um conhecimento puro, metafísico. Somente a arte oferece acesso ao absolutamente idêntico, não apartado em categorias antagônicas como “subjetivo” e “objetivo”, “natural” e “cultural”, “livre” e “necessário”. Assim sendo, ela passa a ser compreendida como a objetivação de uma verdade universal, captada pela filosofia de modo apenas parcial e inteiramente subjetivo. O conhecimento que propicia possui natureza experiencial, não conceitual.

A tragédia grega, em sua apresentação da máxima contradição entre liberdade e necessidade, entre o desejo de uma subjetividade forte e as restrições objetivas de uma realidade a ela avessa, mimetiza, aos olhos de Schelling, melhor do que qualquer outra realização humana, a essência última do cosmos, sua natureza primeira, seu motor

---

<sup>29</sup> SCHELLING, Friedrich von. *Escritos filosóficos*, 1973.



metafísico. A falha trágica, momento de punição e aniquilação do herói opositor, marca também o instante em que ele atinge sua máxima liberdade, sendo seu sacrifício final um ato de libertação exultante. Como afirma Albin Lesky, “o sujeito da ação trágica, o que está enredado num conflito insolúvel, deve ter elevado à sua consciência tudo isso e sofrer tudo conscientemente. Onde uma vítima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro não há impacto trágico”<sup>30</sup>. A consciência do herói trágico, na concepção schelliniana, apenas confirma sua absoluta sede por superação. Sua derrocada não é mais analisada sob uma perspectiva moralizante, ou seja, encarada como uma retaliação divina à desmesura, ou mesmo um lembrete acerca da importância do cultivo da humildade (como postularia Corneille). Ela é aqui encarada dentro de um esquema hermenêutico que visa associar o trágico a uma vontade humana de superação ontológica das barreiras fenomênicas. A morte do herói não é uma forma de castigo, mas sim, a consequência de um ato radical de libertação.

### **1.3. O idealismo hegeliano**

Parcialmente fiel à leitura schelliniana do trágico, Hegel dá um passo além, complexificando o esquema dialético desenvolvido por seu predecessor e incorporando a seu projeto uma análise mais pormenorizada dos diferentes tipos de arte – concedendo à tragédia uma atenção especial.

A partir da teorização sobre a modernidade e da afirmação do princípio da subjetividade como seu principal norteador, o pensador procura formalizar e equalizar algumas das mais inquietantes questões de seu tempo, nomeadamente as ressonâncias

---

<sup>30</sup> LESKY, Albin. *A tragédia grega*, 2001.

epistemológicas legadas pela filosofia kantiana, a pulverização do pensamento ético – decorrente do fortalecimento da noção moderna de sujeito – e a demanda idealista por liberdade.

Inicialmente, a irrupção do eu moderno, dotado de uma natureza forte e auto-reflexiva, parece inviabilizar a realização do objetivo idealista primordial. Afinal, incapaz de regenerar “no médium da razão o poder unificador da religião”<sup>31</sup>, o princípio da subjetividade priva o eu da possibilidade de experienciar uma reintegração no espírito da totalidade. Daí a posição de Hegel ser, simultaneamente, condescendente e combativa no que tange a seu contexto de enunciação. Sua combatividade, porém, não possui uma dimensão desconstrutora, como no caso da posterior filosofia nietzschiana. Todos os seus esforços filosóficos casam-se à vontade de *sedimentar* as bases filosóficas da modernidade. Concebendo-a como etapa final de um processo de conscientização histórica, verdadeiro prelúdio para a re-inserção da humanidade no âmago do espírito absoluto, Hegel enxerga nas armadilhas do ilhamento subjetivo um empecilho para a conclusão efetiva de seu projeto. A liberdade completa, sob tais premissas, só poderá ser alcançada quando, através da implementação de um método dialético de auto-conhecimento, o sujeito superar a realidade fenomênica a qual se encontra submetido, sendo o princípio da subjetividade um passo inicial, ainda que fundamental, da trajetória do indivíduo rumo ao “uno originário”. O pensador, portanto, comunga do desejo schelliniano pela resolução da tensão trágica entre a sede inata por liberdade e as prescrições autoritárias da necessidade, mas acrescenta um dos traços fundamentais de seu tempo – a preponderância do pensamento crítico – na

---

<sup>31</sup> HABERMAS, Jürgen, *O discurso filosófico da modernidade*. 2002.

equação, crendo ser ele o pilar de sustentação do princípio da subjetividade. Centrado em si mesmo pelo excesso de criticidade, o sujeito moderno precisa dar continuidade ao processo de auto-conhecimento a fim de vencer a si mesmo.

Preocupado com essas questões, em sua *Estética*, Hegel chama a atenção para a existência de três momentos do espírito: um subjetivo, um objetivo e um absoluto. O momento subjetivo refere-se exatamente à realidade da vida interior do espírito absoluto, fragmentada dialeticamente ao longo da história de sua constituição; o momento objetivo remete à essência das suas realizações externas, objetivadas nas grandes criações da humanidade; e, finalmente, o momento absoluto associa-se a suas obras mais elevadas – no caso, a arte, a religião e a filosofia –, no qual “o espírito sai da realidade efetiva externa, volta-se sobre si próprio, faz de si próprio seu objeto e se reconhece como é”.<sup>32</sup>

Nesse processo dialético, fundamentado sobre as três mais nobres atividades humanas, a arte desempenha o mais desprivilegiado dos papéis, devido, mormente, à sua dependência material. Sua inferioridade em relação à religião e, sobretudo, à filosofia (como em Platão, a mais alta forma de conhecimento), é atestada, basicamente, em função de sua natureza sensível, incapaz de transmitir completamente o substrato metafísico que lhe é subjacente. Não podemos desconsiderar o fato de que, para Hegel, a perfeição vai no sentido da supressão do sensível, e, embora seja a arte um veículo para o desvelamento do espírito, ela ainda se mostra essencialmente submetida às imposições do universo fenomênico do qual faz parte, sendo, em todo caso, menos eficaz do que a filosofia, instrumento último de estímulo ao exercício da razão enquanto

---

<sup>32</sup> MACHADO, Roberto. *O nascimento do Trágico*. 2006.

“autoconhecimento reconciliador de um espírito absoluto”.<sup>33</sup>

Assim sendo, as obras de arte mais eficientes no que tange à apresentação da tensão dialética entre o universal e o particular – ou seja, as que de modo mais efetivo se distanciam de sua natureza transitória e exibem aos espectadores a verdadeira essência por detrás dos fenômenos – são exatamente aquelas cujo componente espiritual ultrapassa a forma sensível. Essa constatação leva o filósofo a dividir a arte em três diferentes formas (“especificações particulares de um mesmo conteúdo fundamental realizado em épocas históricas diferentes”<sup>34</sup>) e em cinco diferentes sistemas.

No primeiro caso, a arte simbólica é contraposta à arte clássica e à arte romântica. Diferenciadas a partir do nível de gradação que as aproxima de sua constituição fenomênica, as três formas artísticas são teleologicamente dispostas sobre uma linha que dá preferência à arte romântica, devido à desnaturalização que promove em seu próprio centro, preenchida que está por seu transbordante conteúdo metafísico. Essa sistematização das diferentes formas de arte visa assinalar o desenvolvimento interno da beleza artística efetuado mediante suas determinações particulares, remetendo, destarte, à relação intrínseca estabelecida entre um conteúdo espiritual extramundano e seu continente no nível material. Se a arte romântica é superior à arte clássica, em que a carga metafísica encontra, na representação gloriosa de formas humanas, uma perfeita morada, valendo-se de uma síntese completa entre forma e idéia, ela o é em função de seu desequilíbrio, responsável pela irrupção do rico

---

<sup>33</sup> HABERMAS, Jürgen, *O discurso filosófico da modernidade*. 2002.

<sup>34</sup> MACHADO, Roberto. *O nascimento do Trágico*. 2006.

substrato espiritual que carrega. A arte romântica, assim, seria para Hegel o ponto culminante de todas as realizações artísticas e, desse modo, o último passo antes da morte da arte.

Em seguida, o pensador analisa a existência de cinco sistemas artísticos, ou seja, cinco paradigmas característicos onde as determinações da beleza estética se substancializam e apresentam suas potencialidades. Referimo-nos à arquitetura, à escultura, à pintura, à música e à poesia. Como bem coloca Roberto Machado em seu estudo *O nascimento do trágico*, as três formas “que correspondem à explicação progressiva da essência da arte, se articulam hierarquicamente com o sistema das cinco artes individuais”<sup>35</sup>, associando-se a arquitetura à forma básica da arte simbólica, a escultura à arte clássica e os demais sistemas à arte romântica.

No interior do universo da arte romântica, novamente sob uma perspectiva evolutiva, as três artes são comparadas: a pintura, em seu caráter figurativo, vale-se do espaço a fim de externar as representações que, particularizadas mediante a captação subjetiva, revelam aspectos do inefável espírito absoluto; a música estimula de modo mais intenso esse processo de interiorização da verdade estética, mediante a superação espacial da representação em favor de um desdobramento que se dá no tempo, assim assumindo caráter mais abstrato; e, finalmente, a poesia (incluindo-se aí o gênero dramático e, conseqüentemente, a tragédia), mais espiritual das artes, dá-se plenamente como puro signo da interioridade, subtraindo da expressão verbal sua faceta comunicativa e se libertando do enclausuramento fenomênico, ao se tornar *médium* para

---

<sup>35</sup> MACHADO, Roberto. *O nascimento do Trágico*. 2006.

a expressão do próprio espírito.

Por esses motivos, Hegel vê na poesia (sobretudo a dramática, tida por ele como uma espécie de síntese da poesia lírica e épica) o mais bem acabado exemplo de arte já criado e, por conseguinte o mais efetivo no que se refere à aproximação do indivíduo moderno, alienado em sua própria subjetividade, da essência ontológica da realidade. Eis a razão fundamental que leva Hegel, em consonância com Schiller, Schlegel e Schelling, a se interessar pelo trágico enquanto questão filosófica. Sua percepção das tragédias áticas entrelaça-se à sua própria interpretação da modernidade, sendo o elemento trágico para ele a representação de uma dialética da eticidade, resolvida através da reconciliação do particular com o universal, do individual com a totalidade metafísica que rege a existência. De acordo com sua apreciação, na tragédia, o divino se manifesta eticamente, sendo, portanto, a eticidade, a concretização profana do sagrado<sup>36</sup>. Introjetada no mundo, a substância ética se dá na forma de ação particular, como *pathos* ético individual. Desse modo, pode-se dizer que o herói trágico é uma individuação movida “por uma força única” que o leva a se identificar “com um dos

---

<sup>36</sup> Como lembra Peter Szondi no capítulo dedicado a Hegel em *Ensaio sobre o trágico*, a idéia de uma dialética da eticidade como fundamento da tragédia sempre esteve na base do pensamento trágico desenvolvido por tal filósofo. Contudo, a associação entre eticidade e divindade tendeu a se enfraquecer durante o período que separa *Estética* de seus textos da maturidade – sobretudo seu escrito sobre direito natural. Diz Szondi:

*Duas décadas separam essa concepção formulada na Estética de Hegel da definição dada no seu escrito sobre o direito natural. O trágico ainda é concebido como dialética da eticidade. Mas algo de essencial se alterou. É verdade que o destino do herói trágico – como seu pathos o leva ao mesmo tempo para a justiça e para a injustiça, ele se torna culpado justamente de sua eticidade – é visto em seu contexto metafísico, que se baseia no surgimento do divino na realidade efetiva, submetida ao princípio da particularização. Só que essa referência tornou-se muito mais fraca, se comparada à do ensaio de 1802. Essencialmente, o trágico não diz mais respeito à idéia do divino, que o dispensa na consciência religiosa; e se a autodivisão do elemento ético de fato é inevitável, embora seja determinada em sua concretude pelas circunstâncias, é acidental em seu conteúdo. Em oposição à primeira concepção, a segunda parece não ser imediatamente proveniente de um sistema filosófico, e assim, de acordo com o seu posicionamento em uma estética, pretende abarcar toda a variedade das possibilidades trágicas.*

Feita essa ressalva, guardamo-nos o direito de limitar nossas digressões à concepção original de trágico, presente na *Estética*, ainda que conscientes das variações sobre tal tema executadas posteriormente.

conteúdos substanciais, a vida civil, a vida religiosa”<sup>37</sup>, tornando-se escravo de seu ponto-de-vista ao se ater à parcialidade inerente à sua constituição.

Incapaz de, através de suas ações, expor um posicionamento que escape à unilateralidade, ele se coloca, involuntariamente, em rota de colisão com um dado *pathos* oposto. Nesse sentido, todas as ações no interior de um enredo trágico são, como deixa claro o filósofo em trechos de sua *Estética*, justificáveis. Contudo, nunca contemplam a totalidade, motivo pelo qual “cada lado se torna *culpado* em sua eticidade”<sup>38</sup> e as subjetividades participantes devem ser aniquiladas. A aniquilação, todavia, não é sinônimo de castigo, mas antes, de reconciliação com a totalidade, como esclarece Roberto Machado:

(...) a contradição entre as forças éticas não pode se manter; a contradição trágica, segundo Hegel, leva à necessária solução do conflito. Assim, o aspecto mais importante da análise hegeliana da tragédia não diz respeito propriamente à contradição, e sim ao resultado, ao desenlace considerado como uma reconciliação trágica. A importância dessa reconciliação é eliminar o que havia de unilateral nas reivindicações das partes em luta, que procuravam negar-se mutuamente mediante o conflito, restabelecendo a harmonia entre as forças que dirigiam as ações individuais. O verdadeiro desenlace consiste, pois, na superação das oposições e na reconciliação das potências que, em seus conflitos, aspiram a se negar.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> MACHADO, Roberto. *O nascimento do Trágico*. 2006.

<sup>38</sup> Georg W. Friedrich. *Estética*. 1996

<sup>39</sup> MACHADO, Roberto. *O nascimento do Trágico*. 2006.

A Tragédia Grega, submetida a tal interpretação, revela a vitória da substancialidade sobre a individualidade. E se nela os heróis trágicos são aniquilados, é porque a parcialidade restritiva de seus intentos deve ser re-inserida no uno primordial. Em perfeita analogia com o conceito de homem moderno, o herói trágico, cerceado pelo que Schopenhauer classifica como *principium individuationis*, anseia por um retorno ao seio utópico da totalidade perdida, sendo a tragédia a mais brilhante forma de representação de tal reabsorção ontológica.

Deve-se salientar que, apesar da ocorrência de uma série de discordâncias relativas à interpretação das tragédias de caso para caso, todos os grandes pensadores que se detiveram no exame do trágico durante esse período, dividem com Hegel o desejo de utilizar a filosofia como um modo de incentivar a implementação de um novo paradigma sócio-cultural. Engajados no projeto da modernidade, todos se valeram da análise das tragédias e do elemento trágico como meio de salientar suas concepções acerca do contexto histórico em que se encontravam inseridos e dos desafios legados por este. A concepção do trágico enquanto resultado de uma dialética entre o particular e o universal, trabalhada à exaustão por todos, encerrava em si uma percepção característica da história como fenômeno teleológico, que tão facilmente se associa ao espírito da modernidade. Além disso, a herança cristã comungada por todos, associada ao princípio da subjetividade e reavaliada de modo crítico diante do legado iluminista e das exigências burguesas que então se fortaleciam no âmago da sociedade, só poderia redundar na espécie de variante do cristianismo primitivo que hoje concebemos como filosofia idealista. Assim sendo, cremos que a “filosofia do trágico” se estrutura não apenas em função de um interesse de ordem estético, mas, sobretudo, como parte



integrante de um projeto mais amplo, que visa contemplar os “tempos modernos” enquanto questão filosófica, acelerando seu processo de auto-afirmação.

Contudo, após o apogeu do pensamento idealista, que atinge seu ápice no interior do sistema hegeliano, novas correntes interpretativas passam a ser elaboradas, conduzindo a reflexão sobre o trágico, gradualmente, para um novo território. O rompimento definitivo com a metafísica e a inserção da reflexão trágica no interior de um paradigma materialista só se dará plenamente após a revisão empreendida por Nietzsche – que, inclusive, levará a um novo estágio na própria compreensão teórico-especulativa da modernidade, transformada, a partir de tal ponto, em alvo incessante de críticas. Porém, dois de seus predecessores já parecem preparar o terreno para esse deslocamento hermenêutico, que, da percepção da luta entre o ser e o mundo, esvaziará a ambos de cosmicidade. Refiro-me, nomeadamente, a Hölderlin e Schopenhauer. Antes de me deter na análise empreendida por eles do tema com o qual trabalhamos, convém salientar que eles ainda se inserem no paradigma iniciado por Schelling, propondo uma leitura ontologizante da tragédia e de seu efeito. Todavia, tanto a leitura empreendida pelo idealizador de *A morte de Empédocles*, quanto a do autor de *O mundo como vontade e representação*, apresentam flagrantes pontos de ruptura com a interpretação de Schelling e Hegel.

#### **1.4. Hölderlin e a contradição infinita**

No que diz respeito à compreensão do trágico por parte de Hölderlin, dois momentos distintos marcam sua obra. Num primeiro, o jovem poeta, sequioso por compor a tragédia moderna definitiva, se filia integralmente ao projeto idealista,

sustentando a mesma nostalgia da unidade e concebendo a tragédia como representação artística do desejo de reconciliação do eu com o absoluto. Assim sendo, o grande tema por detrás dela é o conflito entre natureza e cultura e a eventual conciliação das duas através da aniquilação do herói. Como bem expõe Szondi, em sua sucinta leitura, na arte trágica, para o jovem Hölderlin

a natureza não aparece mais “propriamente”, e sim mediada por um signo. Na tragédia esse signo é o herói. Uma vez que não consegue prevalecer contra o poder da natureza e é aniquilado por ele, o signo se torna “insignificante” e “sem efeito”. Mas no declínio do herói trágico, quando o signo é = 0, a natureza apresenta-se ao mesmo tempo como vitoriosa “em seu dom mais forte”, e “o elemento original se expõe diretamente”. Desse modo, Hölderlin interpreta a tragédia como sacrifício que o homem oferece à natureza, a fim de levá-la à sua manifestação adequada.<sup>40</sup>

A única originalidade / especificidade presente no seio dessa elaboração teórica, em comparação com aquelas desenvolvidas por Hegel e, sobretudo Schelling, reside na compreensão que o poeta possui da tragédia como gênero alimentado pela tensão de uma força que une (“orgânica”) e outra que divide (“aórgica”), lançando mão das imagens de Juno e Apolo como ilustrações de tal princípio. Substituindo a distinção entre liberdade e necessidade pela separação entre *techné* e *physis*, Hölderlin concebe como papel da tragédia a “libertartação” da natureza. Indo de encontro a ela, a arte trágica acaba por revelá-la, representando de modo inequívoco e intenso o contraste dinâmico entre a essência do natural (orgânico) e o centro pulverizador da linguagem

---

<sup>40</sup> SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. 2001

(aórgica). Segundo Françoise Dastur, em sua análise das reflexões hölderlinianas e suas implicações modernas,

a natureza não pode aparecer em sua força original, tendo necessidade da arte, como algo que é mais fraco do que ela mesma, para que possa aparecer. Pois, na arte, a natureza não aparece de maneira original, mas através da mediação de um signo, a saber, do herói trágico. Ele é insignificante e ineficaz porque nada pode fazer contra a natureza ou contra o destino e porque será finalmente destruído por eles. Quando ele declina, quando o signo se iguala a zero, a natureza apresenta-se, ela própria, como vitoriosa e na sua maior potência: “o *elemento original manifesta-se precisamente*”. Para Hölderlin, a tragédia é um sacrifício pelo qual o ser humano ajuda a natureza a aparecer de forma própria, a sair de sua dissimulação original. O trágico consiste no fato de que o herói deve morrer para prestar serviço à natureza.<sup>41</sup>

Essa relação antagônica entre os elementos unificador e irruptivo, vislumbrada como força motriz da tragédia e, paradoxalmente, responsável por revelar o absoluto, contudo, não renova ou desloca o *telos* de tal teoria sobre o trágico, uma vez que a pressuposição da possibilidade de uma superação da antinomia fundamental proposta pelo idealismo através da autodestruição do herói (e da subsequente restauração do equilíbrio) subsiste em seu cerne de modo inquestionável. Ainda que acrescida de interessante discussão acerca do caráter antinômico da relação entre natureza e cultura,

---

<sup>41</sup> DASTUR, Françoise. Hölderlin, tragédia e modernidade. In: HÖLDERLIN, Friedrich. *Reflexões*, 1994.,

a interpretação do trágico empreendida pelo jovem Hölderlin não passa, ainda, de uma re-elaboração dos pressupostos básicos defendidos por Hegel e Schelling.

Entretanto, o segundo momento de seu pensamento, desenvolvido ao longo das *Observações sobre Édipo* e das *Observações sobre Antígona*, apresentam uma mudança radical de perspectiva. De uma interpretação dialética harmonizadora, o poeta/filósofo segue em direção à interpretação do trágico como fruto de um conflito *irresolúvel*. Nesse ponto de sua trajetória intelectual, Hölderlin se filia a Kant, rompendo com o idealismo absoluto e reinterpretando a tragédia à luz do imperativo categórico kantiano. A tragicidade se torna um lembrete ao homem do afastamento categórico de Deus, recebendo uma dimensão fatalista e obscura, ausente nas teorizações idealistas tradicionais. Enquanto o idealismo absoluto procura eliminar a distinção radical entre fenômeno e número que Kant havia introduzido na filosofia, as reflexões maduras do autor de *Empédocles* reforçam a impossibilidade da transcendência, mantendo a crença na inviabilidade de transgressão dos limites impostos entre o humano e o divino.

Importante salientar que, nesse ponto, Hölderlin abre mão de uma compreensão dialética do trágico, aproximando-se assim de Schopenhauer e Nietzsche. A lógica que atribui à catarse, oriunda da falta trágica, não é encarada como resultado de uma mediação. Trata-se de uma lógica paradoxal, “uma lógica da contradição sem conciliação nem resolução, um movimento hiperbólico pelo qual se estabelece a equivalência dos contrários levados ao extremo da contrariedade”<sup>42</sup>. Regência do excesso, da hipérbole, que implica uma multiplicação infinita, já que, “quanto mais o tornar-se um é ilimitado, tanto mais a própria separação também o é”. Assim, enquanto

---

<sup>42</sup> MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico*, 2006.

a compreensão dialética fundamenta um modelo teórico-especulativo que, na busca pela resolução das contradições, se fecha às diferenças, o Hölderlin da maturidade, dentro de sua lógica paradoxal, se firma como um “pensador da diferença, em que os dois princípios antagônicos não dão lugar a reconciliação”. Sua leitura abre pressuposto para futuras interpretações de cunho existencialista, que concedem todo e qualquer fenômeno enquanto parte de um quadro regido pela absurdidade. O trágico, nesse sentido, não se daria a partir de um embate entre duas forças significantes e ontologicamente “preenchidas”, mas entre o sujeito que diz e aquilo que lhe escapa.

### **1.5. Vontade, representação e o trágico em Schopenhauer**

Na interseção entre essas duas correntes analíticas distintas, encontra-se Schopenhauer. Proclamado opositor do sistema hegeliano, o filósofo concebe mundo como instância composta por três níveis: a vontade, considerada como coisa em si; a idéia, que é a sua objetivação imediata; e o fenômeno, que é uma objetivação indireta, mediata, da vontade (*noumenon*). Tal tripartição age fora do esquema dialético de auto-complementação opositiva. O rompimento de Schopenhauer com o idealismo se dá exatamente em função de sua percepção anti-dialética do funcionamento do cosmos, aliada à sua crítica radical do potencial emancipatório da razão.

Antes de mencionarmos a teoria do conhecimento desenvolvida pelo pensador, convém, contudo, nos determos um pouco mais no sentido das expressões “vontade” e “representação”.

A representação, dentro do sistema criado por Schopenhauer, é o objeto, o

fenômeno, objetivação da vontade. Essa corresponderia, tomando-se a filosofia kantiana como referência, à coisa em si, à essência da vida e de suas manifestações mais diversas. A vontade é primordial; a representação, secundária. Indivisível, idêntica a si mesma, a vontade é uma força obscura, amoral, que se encontra no núcleo do mundo e que, inconsciente, vive livre em relação aos desígnios humanos. Desconectada do *principium individuationis* e, portanto, deslocada do tempo e do espaço, a vontade exclui a pluralidade *ao englobá-la*, concedendo coerência à diversidade natural do plano fenomenal. Diferentemente do espírito absoluto hegeliano, ela não é regida por princípios claros, passíveis de ser compreendidos a partir do exercício da razão, ponto que aproxima o pensamento de Schopenhauer ao de Kant. Refletindo acerca de tal filiação, comenta David E. Cooper:

Kant estava certo, diz Schopenhauer, ao insistir que deve haver uma coisa em si, pois não podemos fugir à convicção de que a realidade é mais do que nossa representação dela. Emocionalmente, não temos como escapar dela, pois sem essa convicção o mundo 'passaria por nós como um sonho vazio' (...). Intelectualmente, não temos como escapar dela, pois somos levados a compreender o mundo como um todo em termos de uma 'força interior', a manter coerentemente a coesão de nossas representações. Mas ao insistir que a coisa em si é incognoscível, Kant desiste prematuramente de resolver 'o enigma do universo'. Estava certo ao fazer isso se se entende 'conhecer' como 'perceber' ou 'conceituar', mas ele desconsiderou uma forma diferente de conhecimento, uma forma direta. (...) é pelo *autoconhecimento* que podemos apreender a coisa em si: em particular, o conhecimento de nós mesmos como vontade. Raciocinamos e pensamos, assim como

desejamos e nos esforçamos, mas essas faculdades são subservientes à vontade.<sup>43</sup>

Postulando a submissão da razão à vontade, o filósofo desenvolve sua inusitada teoria do conhecimento – tão importante para o jovem Nietzsche, da elaboração de seu *Nascimento da tragédia*. De acordo com Schopenhauer, no interior da esfera humana, há duas formas possíveis de conhecimento. A primeira advém da experiência, da observação e interrogação acerca das propriedades que constituem o princípio da razão. Esse conhecimento se circunscreve totalmente no âmago da vontade, não procurando abarcar a essência e os limites dela, mas tão somente iluminando suas manifestações, interrogando-se continuamente sobre seus liames causais. A observação empírica dos objetos apenas revela ao analista a essencialidade fenomênica de cada um, conduzindo-o a uma compreensão superficial.

O segundo tipo de conhecimento é o intuitivo, forma fundamental do conhecer que põe o sujeito diante da idéia, não dizendo respeito à realidade fenomênica, mas ao que lhe precede. A pré-condição para que idéias se tornem objetos de conhecimento é a superação do princípio de individuação. Suprimida a individualidade, o sujeito se isenta das demandas da vontade e, conseqüentemente, se torna livre. Tal lógica opõe, assim, o conhecimento abstrato (racional, derivativo, reprodução de uma reprodução) ao conhecimento intuitivo (originário, “puro”), sendo a arte a mais adequada das atividades humanas no que concerne ao estímulo de tal intuição – e a tragédia, a mais nobre expressão da condição do homem enquanto ser em busca da liberdade.

---

<sup>43</sup> COOPER, David E. *Filosofias do mundo*, 2002.

Como interpretar a “liberdade” no interior do pensamento schopenhaueriano? Sendo a representação nada mais do que uma objetivação da vontade, qual seria a forma de se decretar a vitória da liberdade sobre a necessidade? Como é possível coexistirem, num universo em que a pluralidade dos fenômenos nada mais é do que resultado da materialização fragmentária de um princípio unificador mais amplo, unidade e resistência na vontade? Bem, este embate, esta tensão permanente, se dá tão-somente no nível objetal, das vontades particulares. A batalha da vontade consigo mesma espelha a multiplicidade de sujeitos e objetos, subordinados ao princípio da individuação. Logo, a luta pela liberdade é, em última instância, uma luta da vontade individualizada contra sua própria essencialidade, sendo a tragédia concebida como representação dessa luta.

Nos conflitos responsáveis por incitar o efeito trágico, Schopenhauer observa a colisão de interesses distintos, defendidos por manifestações contrárias de uma mesma vontade. Tal representação da violência inerente ao movimento intrínseco da vida, causa sobre a audiência a intuição acerca daquilo que a alma, levando-a a *conhecer* a vontade essencial. Dessa forma, ocorre no espaço da tragédia a possibilidade de um conhecimento profundo, enraizado na própria vontade e que, paradoxalmente, serve-a ao se voltar contra si mesma.. Diante da autodestruição e autonegação da vontade, representada através da aniquilação do herói, o espectador apreende a pulsão vital que impulsiona a vida num nível não-conceitual, mas, antes, experiencial. É essa compreensão intensa, essa forma superior de conhecimento, que proporciona àquele que o exerce a consciência acerca da importância da resignação. Espetáculo de um grande infortúnio, a realidade é apresentada na tragédia em toda sua grandeza catastrófica, o que leve o pensador a considerar tal categoria dramática como “o



mais elevado dos gêneros poéticos”<sup>44</sup> – já que o mais apto a objetivar o embate da vontade contra si mesma e a cultivar no homem a consciência da malfadada condição de todo ser vivente.

É nesse sentido que a dor, concebida como caminho para a resignação, apresenta potencial para uma virtude santificante. Na tragédia, os personagens mais nobres abdicam, após intensos sofrimentos, aos fins que tão abnegadamente perseguem, sacrificando-se e, conseqüentemente, se desembaraçando do pesado fardo da existência. Ao fazer isso,

expiam não uma falta pessoal, mas o pecado original: o crime da própria existência. (...) a negação do querer, esse estado em que o desejo se cala, em que a vontade cessa de ter motivos, é o remédio ou, mais precisamente, o calmante (...) para a doença que é viver submetido ao princípio da individuação. Assim, libertar-se da vontade de viver é ultrapassar a ilusão do princípio de individuação. Para realizar esse objetivo, um tipo superior de conhecimento é indispensável. Pois, enquanto o conhecimento está submetido ao princípio de individuação, ao princípio de razão, o poder dos motivos é irresistível. Por outro lado, assim que se compreende que uma mesma vontade constitui a essência da coisa em si, e se tira desse conhecimento um apaziguamento geral do querer, os motivos particulares tornam-se impotentes, visto que o modo de conhecimento que lhes correspondia é abolido e substituído por um conhecimento completamente diferente. O conhecimento da essência das coisas é um calmante para a vontade, um sedativo da volição; o conhecimento da essência das coisas faz a vontade desligar-se da vida fenomenal,

---

<sup>44</sup> SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*, 2001.

no sentido de que o homem chega ao estado de abnegação voluntária, de resignação, de paralisação absoluta do querer, de perfeita indiferença em relação a todas as coisas. A negação da vontade de viver, a resignação, resulta da compreensão do conflito da vontade consigo mesma.<sup>45</sup>

Assim sendo, a resolução do impasse trágico, diferentemente daquela proposta pelos teóricos do idealismo absoluto, se dá, no interior da lógica schopenhaueriana, através da conscientização acerca do caráter totalizador da vontade e da posterior *negação* da mesma. Ainda restrita ao domínio da metafísica, a reflexão empreendida ao longo de *O mundo como vontade e representação* destoa das demais, sobretudo, por não apoiar uma percepção claramente dialética do fenômeno trágico e conceber a razão como submissa a uma potência cega e autofágica, que, paradoxalmente, transcende e constitui o plano fenomênico.

Essa leitura será de vital importância para que o mais ilustre seguidor de Schopenhauer desenvolva a última grande teoria moderna acerca do trágico. Referimo-nos a Nietzsche e à sua metafísica do artista.

#### **1.4. Nietzsche e a negação do idealismo**

Negando-se peremptoriamente a encarar a razão como um princípio que justifique a realidade, e muito menos que reconcilie o sujeito com uma espécie de totalidade metafísica, Nietzsche, já em seu primeiro livro, abdica dos postulados idealistas, favorecendo o que Habermas chamará de uma “concepção mítica da

---

<sup>45</sup> MACHADO, Roberto. *O nascimento do Trágico*, 2006 (grifo nosso).

realidade”<sup>46</sup>. Ao denunciar o excesso de esclarecimento e a aplicação do princípio da subjetividade como responsáveis pela alienação do homem na sociedade moderna, chegando mesmo a considerar a modernidade como “a última época de uma longínqua história da racionalização, iniciada com a dissolução da vida arcaica e a destruição do mito”<sup>47</sup> o filósofo “despede” a dialética do esclarecimento (base de toda filosofia alemã desde o despontar do romantismo), e aposta em uma abordagem estética do real, alçando a arte à mais elevada das realizações humanas.

No encaixo de Winckelmann, Nietzsche enxerga na Grécia antiga, desde o início de sua trajetória filosófica – quando uma dimensão metafísica ainda fazia parte do conjunto de seus pensamentos – um modelo a ser seguido pelos modernos. A valorização extremada do trágico enquanto fenômeno estritamente estético e a crítica ao racionalismo socrático (além de já perceptíveis nuances de ordem heraclitiana despontando em momentos-chave de suas reflexões), contudo, deixavam claro que a adesão à arte grega por parte de tal filósofo escapava a quaisquer intentos de ordem moralizante ou ao afã de se esquadrihar um projeto de auto-certificação da modernidade. De fato, a filiação do jovem Nietzsche, autor de *Nascimento da tragédia*, a Schopenhauer, não anula o que há de propriamente original em suas considerações iniciais. Afinal, cremos que no conteúdo de suas primeiras análises, encontra-se já encubado o germe de boa parte de sua filosofia ulterior, incluindo-se aí o ideal de “amor fati”, uma das bases de seu pensamento de maturidade.

Nessa primeira incursão no universo do trágico, Nietzsche, após examinar

---

<sup>46</sup> HABERMAS, Jürgen, *O discurso filosófico da modernidade*. 2002.

<sup>47</sup> HABERMAS, Jürgen, *O discurso filosófico da modernidade*. 2002

Hesíodo e outras fontes relacionadas ao período pré-olímpico, e percebendo as profundas transformações operacionalizadas no interior daquela cultura após o surgimento dos textos homéricos, percebe no estatuto próprio da epopéia algo que a diferencia de todas as demais manifestações artísticas gregas. Nasce aí o conceito de *arte apolínea*, ou seja, a arte da individuação. Incrivelmente suscetível à dor e ao sofrimento, em virtude de um passado negro de tormentos e guerras, o povo grego, segundo a leitura nietzschiana, percebeu na maravilha da arte apolínea uma possibilidade de proteção contra a absurdidade da vida. Apolo, o deus do brilho e da aparência, torna-se também o deus da arte, na medida em que, ao lançar luz sobre os processos irascíveis e arbitrários que constituem a existência, cinde-a daquele que a contempla à distância. Assim, encarar o mundo apolíneo como luminoso é “estratégia da epopéia para lidar com o sombrio, o tenebroso da vida, criando uma proteção”<sup>48</sup>, concebida como “criação de uma ilusão: uma ‘ilusão artística’”. A esse respeito, disserta Roberto Machado em passagem de *Nietzsche e a verdade*:

A arte apolínea é a arte da beleza: se os deuses olímpicos não são necessariamente bons ou verdadeiros – como o deus das religiões morais depois analisadas por Nietzsche – eles são belos. Para o grego beleza é medida, harmonia, ordem, proporção, delimitação mas também significa calma e liberdade com relação às emoções, isto é, serenidade. Contra a dor, o sofrimento, a morte o grego diviniza o mundo criando a beleza. ‘Não existe belo natural’. O mundo grego da beleza é o mundo da bela aparência; a beleza é uma aparência.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> MACHADO, Roberto. *O nascimento do Trágico*. 2006.

<sup>49</sup> MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. 1984

Sendo a beleza aparência, ela é também, como a luz de Apolo, uma ilusão. Imagens fantásticas que tornam a vida desejável, os deuses e heróis épicos, estimulados pelo desejo agônico de superação dos próprios limites, ocultam por trás de suas *personas* o horror e as atrocidades do mundo real. Nesse sentido, a visão apolínea, compreendida enquanto proteção, não se dá como afirmação integral da vida, uma vez que exclui dela a outra força artística da natureza: *o dionisíaco*.

Representação da essência pulsante e irracional que rege arbitrariamente o cosmos, o dionisíaco, em oposição ao apolíneo, remete inexoravelmente à desmesura, a um estado de *hybris* constante e desordenado, avesso às plácidas demandas de Apolo. Exalando um desejo festivo por vida, Dioniso, o deus estrangeiro do vinho, encarna também a sede pela destruição e pela barbárie. Dessa forma, torna-se evidente que, na busca pela ocultação das facetas mais tenebrosas da realidade, através da criação de uma ilusão reconfortante, a cultura apolínea sempre se mostrará “impotente contra um saber aniquilador da vida, tal como se manifesta no culto a Dioniso. Em tudo o que o dionisíaco penetrou, o apolíneo foi suspenso e aniquilado”.<sup>50</sup>

Essencialmente, o culto a Dioniso é o culto do descentramento subjetivo, da perda gradual de qualquer medida e consciência de si, em favor de uma exultante integração no plano da totalidade. O próprio Nietzsche, em passagem do *Nascimento da tragédia*, enuncia: “Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares”<sup>51</sup>. Diluindo a subjetividade até as raias do esquecimento mais

---

<sup>50</sup> MACHADO, Roberto. *O nascimento do Trágico*. 2006.

<sup>51</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da tragédia*. 2003.

completo de si, Dioniso impossibilita a manutenção de uma consciência apolínea, regrada pela ética da placidez e da justa medida – ou seja, rompendo o *principium individuationis* ao estimular uma entrega total ao delírio proveniente do êxtase divino.

Essas duas pulsões estéticas que regem a natureza, embora aparentemente em constante estado de antagonismo, unem-se de modo excepcional no interior da tragédia. Apolo, como uma vitrine sustentada pela presença do coro, preserva da fúria dionisíaca a audiência que, em estado de estupefação, entrega-se sem ser destruída pelo potencial eterno das manifestações báquicas. Trata-se da conjunção entre a totalidade metafísica de vertente dionisíaca e o processo de individuação ilusório de Apolo, gerada no seio da mais intensa experiência artística jamais produzida, e responsável pelo estímulo do que Nietzsche chamará de “consolação metafísica”, ao convencer a platéia de que “sob o turbilhão dos fenômenos, a vida eterna continua fluindo”. A própria aniquilação do herói, figura apolínea (uma vez que individuada), simboliza sua elevação ao universo dionisíaco, sua destruição em nada afetando a vida eterna da “vontade”.

Ora, se estabelecermos uma analogia entre o apolíneo e a representação schopenhaueriana, estendendo-a igualmente ao dionisíaco e à vontade, e lembrando que os próprios conceitos de vontade e representação podem ser lidos como variantes das terminologias kantianas de coisa-em-si (*noumena*) e fenômeno – apontando assim para o velho embate entre o particular e o universal, o transitório e o eterno –, a interpretação conciliadora da tragédia empregada pelo jovem Nietzsche poderia muito bem ser lida como um resquício idealista de sua parte. De fato, é assim que Deleuze, em seu *Nietzsche e a filosofia* encara o posicionamento do pensador que tanto admira, convencido por considerações registradas pelo próprio Nietzsche anos depois em seu

*Ecce Homo*:

(...) [*Nascimento da tragédia*] tem cheiro indecorosamente hegeliano, é impregnado em apenas algumas fórmulas com o cadavérico aroma de Schopenhauer. Uma 'idéia' – a oposição entre dionisíaco e apolíneo – transposta para o metafísico; a própria história como o desenvolvimento dessa 'idéia'; na tragédia, a oposição elevada a uma unidade; dessa ótica, coisas que nunca se haviam vislumbrado, súbito colocadas frente a frente, iluminadas e compreendidas uma pela outra...<sup>52</sup>

Mesmo assim, a questão acerca da existência ou não de uma dialética trágica no interior de *Nascimento da tragédia* é espinhosa. Diversos comentadores tendem a divergir do próprio Nietzsche de *Ecce Homo*, apostando em uma outra forma de conexão entre dionisíaco e apolíneo. É o caso, por exemplo, de Sarah Kofman, que, evocando a figura de Heráclito, alega ser a relação entre Apolo e Dioniso não uma relação dialética, mas uma relação “conflitual entre dois tipos de força, cada um por sua vez vencedor, o triunfo provisório de um dos dois lutadores dando a aparência de uma harmonia, enquanto a guerra e a luta são, de fato, permanentes”<sup>53</sup>.

Roberto Machado é outro que tende a discordar das interpretações dialéticas da obra. Valendo-se do conceito kantiano de *sublime*, o crítico busca demonstrar como o consórcio entre as duas divindades antagônicas se dá precisamente no instante da transmutação do horror em prazer. Sob tal perspectiva, o sublime se tornaria o modelo da arte trágica. Desse modo, na tragédia se realizaria “a reconciliação não-dialética das

---

<sup>52</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*, 2003.

<sup>53</sup> KOFMAN, Sarah. *Nietzsche et la métaphore*. Citação retirada de MACHADO, Roberto. *Nascimento do trágico*. 2006.

duas forças estéticas da natureza, que, apesar da tensão que persiste entre elas, agora se tornam complementares”<sup>54</sup>.

Contudo, independente de tais questões, a concepção trágica extraída de *Nascimento da tragédia* (e complementada no decorrer de toda a obra nietzschiana), ainda que estruturada sobre pressupostos cultivados a partir da leitura de Schopenhauer, mostra-se extremamente otimista e afirmativa em relação à vida e aos fenômenos que a compõem. Sua fundamentação é respaldada no anseio de intensificar nas audiências o eterno prazer da existência pela sugestão da fusão com o ser primordial. Originada na música, a tragédia “não apenas dá o conhecimento da vontade, como também proporciona a afirmação da vontade, grande originalidade do primeiro livro de Nietzsche em relação à teoria da tragédia de Schopenhauer”. Como nos lembra Peter Szondi,

Em Schopenhauer, a vontade suprime a si mesma, por meio do processo trágico em que suas manifestações se dilaceram, tendo como efeito no espectador o abandono de si, a resignação graças ao conhecimento. Para Nietzsche, por sua vez, o dionisíaco irrompe de seu despedaçamento na individuação justamente como um poder indestrutível, que constitui então a ‘consolação metafísica’ oferecida pela tragédia. (...) Enquanto a vontade nega a si mesma em sua objetivação ao se mostrar, o dionisíaco se afirma justamente na medida em que, a despeito de seu prazer na aparência apolínea que constitui a sua objetivação, nega esse prazer e essa aparência, criando um prazer mais elevado a partir do aniquilamento

---

<sup>54</sup> MACHADO, Roberto. *O nascimento do Trágico*. 2006.



Em oposição a seus predecessores, Nietzsche, pessimista em relação à cultura da *decadéncia* balizada pela modernidade, cria suas obras sob o signo indestrutível da afirmação à vida. O aludido prazer infinito que detecta na captação dos elementos espirituais que constituem o dionisíaco (sinalizando de forma tímida para a abordagem que adotará em futuras análises), em momentos posteriores de sua filosofia, quando já despida de seus corolários metafísicos, será reintroduzido na própria imanência, nascendo daí a idéia de “amor fati”, ou amor ao destino, absolutamente contrária aos ditames básicos que sustentam filosoficamente a modernidade.

O “silêncio hostil” que dedica ao cristianismo, o grande inimigo eleito por sua obra, (uma vez considerado o negador dos princípios vitais da existência), a caracterização exultante do dionisíaco não como um substituto necessário ao plano fenomênico, mas antes, como a força responsável por seu caráter eternamente cambiável, a crítica ferrenha que empreende contra a tradição racionalista que nasce em Sócrates e redundando na morte da tragédia, todos são elementos já presentes em *Nascimento da tragédia* e que marcam a distância entre Nietzsche e os demais “idealizadores” da modernidade e suas respectivas “filosofias do trágico”.

A vida, analisada através de um olhar estético (e justificada única e exclusivamente através de tal olhar), livre da “racionalidade com respeito a fins” de que nos lembra constantemente Habermas, torna-se então o único valor humano realmente indestrutível.

---

<sup>55</sup> SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*, 2001.

O dizer Sim à vida, mesmo em seus problemas mais duros e estranhos; a vontade de vida, alegrando-se da própria inesgotabilidade do sacrifício de seus mais elevados tipos – a isto chamei dionisíaco, isto entendi como a ponte para a psicologia do poeta trágico. Não para livrar-se do pavor e da compaixão, não para purificar-se de um perigoso afeto mediante uma veemente descarga – assim o entendeu mal Aristóteles –, mas para, além do pavor e da compaixão, ser em si mesmo o eterno prazer do vir a ser – esse prazer que traz em si também o prazer de destruir...<sup>56</sup>

É esse caráter afirmativo que, na fase final de sua filosofia, norteará suas postulações e validará sua grande virada ético / desconstrutora. É ela também que o impulsionará em direção à negação do pensamento metafísico como um todo. A dicotomia apolíneo/dionisíaco será abandonada, uma vez que superfície e substrato essencial passam a se conjugar no interior de uma perspectiva materialista, perpassada por análises de cunho lingüístico e, sobretudo, ético. Assim sendo, após o passo inicial empreendido em *Nascimento da tragédia*, Nietzsche se firma na condição de “filósofo trágico”, por propor uma filosofia experiencial, que se afasta dos ideais socráticos em prol de uma postura mais “solar”. Contudo, essa guinada é responsável, também, por alterar radicalmente os rumos da filosofia do trágico, uma vez que, desconstruída sua base metafísica, todas as implicações conceituais que lhe asseguravam validade passaram a exigir revisão.

Com a entrada do século XX, o discurso sobre o trágico sofre alterações

---

<sup>56</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos Ídolos*. 2006.

consideráveis. O predomínio de uma mentalidade materialista, afetada pela insurgência de toda sorte de revoluções políticas, estéticas e comportamentais, estimulou o surgimento de tendências filosóficas radicais, que ancoradas no signo da desconstrução e da transvaloração crítica de todos os valores, passaram a conceber o cosmo como espaço do caos e do absurdo. As dicotomias que alimentaram todo pensamento filosófico alemão são gradualmente abandonadas, em prol de uma visão cética, cada vez mais conectada à análise da linguagem enquanto agenciadora do real. Esvaziada ontologicamente, a realidade se torna absurda e todas as terminologias mais caras à tradição filosófica moderna são reavaliadas sob um crivo materialista.

No interior desse contexto, assevera Albin Lesky:

Tornou-se atualmente assunto de discussão saber se o trágico pressupõe um mundo em última análise carente de sentido, ou se é possível concilia-lo com a suposição de uma ordem superior, para além de todo conflito e de todo sofrimento, ou se exige mesmo tal ordem.<sup>57</sup>

É ao redor dessa problemática que orbita nosso objeto de análise.

---

<sup>57</sup> LESKY, Albin. *A tragédia grega*, 2001.

## Capítulo 2

### O trágico em *Fábula de Aníon*

“(...) como  
dominá-la, cavalo  
solto, que é louco?”

João Cabral.

## 2.1. Expansão e limite

No ensaio *Expansão e limite da poesia de João Cabral*<sup>58</sup>, Alcides Villaça analisa a relação entre subjetividade e rigor formal, que impulsiona e, em grande medida, fundamenta todo o edifício poético erguido pelo autor pernambucano. Partindo da avaliação geral de seu livro de estréia, o crítico avalia a trajetória do escritor, explicitando o processo de depuração do projeto estético cabralino, que se tornaria plenamente auto-consciente a partir do lançamento de *Psicologia da Composição*. Composta por três poemas longos, tal obra, publicada em 1947, se afasta daquelas lançadas anteriormente pelo poeta, rompendo qualquer ligação com o surrealismo ou com poéticas relacionadas à exploração de estados subjetivos/inconscientes, e se voltando, sobretudo, para a representação calculada de elementos constitutivos do próprio discurso, estabelecendo-se, para tanto, um “exercício regrado e rigoroso da linguagem”. Tomando partido contra a “poesia dita profunda”, Cabral se afasta de seus colegas de geração, retomando a trilha iniciada pelos modernistas de 22 e completando, em decorrência disso, “um ciclo da expressão poética brasileira”<sup>59</sup>.

A relação entre a expansão e seus limites, torna-se também mais clara a partir desse período, uma vez que, sob toda a objetividade, sob os artifícios formais e as ordenações indicativas de seu modelo de composição, encontram-se valores éticos básicos, que o compelem a não eliminar por inteiro a propriedade expansiva de dentro de seus textos. Essa expansão, contudo, advém da experiência material, da manipulação

---

<sup>58</sup> VILLAÇA, Alcides. *Expansão e limite da poesia de João Cabral*. In: BOSI, Alfredo. (org.) *Leitura de poesia*, 1996.

<sup>59</sup> LIMA, Luis Costa. *Lira e antilira*. 1995.

direta da “palavra-coisa” em um “exercício dialético de contrastes e oposições”. A voz que pretende horizontalizar é aquela que, involuntariamente, contorce, desdiz e supera. Afinal, a ânsia por domar a realidade através do exercício de uma linguagem calculada parece, em grande medida, caminhar na contramão da pluralidade que serve de matéria prima ao discurso poético.

Esse estado de permanente tensão, que, conforme atesta Villaça, atingirá uma dimensão imprevista na fase final da obra do autor (na qual poemas de caráter metalingüístico expõem não apenas os elementos centrais por detrás de suas próprias confecções, mas também a intensidade de uma força expansiva domada pela razão e tornada “atributo de intimidade como demonstração de técnica”<sup>60</sup>), é, de certo modo, já nessa fase inicial, tornado tema de um de seus poemas. Contudo, nele, a tortuosa relação entre a vontade criadora e domínio racional ultrapassa a temática relativa ao ato da composição e recebe laivos epistemológicos, traduzindo uma completa e deflagradora visão de mundo.

Em *Fábula de Anfion*, Cabral antecipa tanto os rumos superiores de sua poética, quanto os desafios intransponíveis dispostos no caminho de sua consecução, valendo-se da narrativa mítica a fim de ilustrar a tensão inerente a qualquer forma de “arte apolínea”<sup>61</sup>. Mais do que um exercício metacrítico, capaz de abrir ao leitor os mecanismos intrínsecos de funcionamento da maquinaria textual e a potência artística que, sofregamente, estimula seu funcionamento, a *Fábula*, em sua re-imaginação do mito grego, parece versar sobre a inexorabilidade da atividade dos

---

<sup>60</sup> VILLAÇA, Alcides. Expansão e limite da poesia de João Cabral. In: BOSI, Alfredo. (org.) *Leitura de poesia*, 1996.

<sup>61</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da tragédia*, 2003.

poetas modernos que, destituídos de um suporte ético-moral estável, imersos em um espaço regido pelas inconsistências do acaso e por incessantes demandas pelo novo, procuram, tragicamente, representar o que insiste em fugir à representação.

O fato de dialogar com uma narrativa mítica lhe concede, dado o caráter altamente secularizado da temática a qual se dedica, uma dimensão algo irônica. Para melhor compreensão dessa assertiva, detenhamo-nos na questão do mito.

## **2.2. O mito “recuperado”**

O sentido de tal termo, no decorrer dos séculos, passou por uma série de transformações, remetendo, por vezes, a objetos visivelmente contrastante. A alteração semântica ocorrida, no que tange ao termo, entre os séculos XIX e XX, é ilustrativa dessa proposição. Se durante o romantismo a acepção mais comumente atribuída à idéia de mito aproximava-o da “fábula”, narrativa ficcional destinada a ilustrar a procedência de um determinado tipo de fenômeno, para os integrantes do século passado o termo assinalou uma nova faixa de significação, aproximando-se mais de sua conotação arcaica, ou seja, um relato portador de uma verdade religiosa. Assim sendo, a compreensão acerca do que ele representa deixa de mirar o momento histórico em que a capacidade de construção e manutenção do real associada ao tipo de discurso que sustenta se fossiliza, e se concentra sobre o exame de sua estrutura, levando-a em consideração enquanto dotada de um discurso “verdadeiro”, responsável pelo desenvolvimento de certas sociedades, uma vez que desempenha a função de formador de paradigmas para a conduta humana. O enfoque, destarte, é deslocado para a

arena antropológica.

Mircea Eliade, em estudo relativo a essas questões, considera o mito uma narrativa que descreve uma história sagrada, narrando como, “graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição.<sup>62</sup>” O principal a se realçar é que esse tipo de discurso fala “apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente”, não se tratando, portanto, de um texto literário, mas de um relato que, ao remeter a eventos ocorridos no passado, protagonizados por seres mitológicos, intenta manter uma dada ordem. Diversas culturas crêem que, ao reviver o mito, seja através de recitações de antigos dogmas, seja por intermédio de manifestações ritualísticas, seus membros se tornam capazes de adquirir um poder mágico sobre os objetos dos quais cantam a origem, não se tratando de “um conhecimento ‘exterior’, ‘abstrato’, mas de um conhecimento que é vivido ritualmente”.

A Grécia, berço da civilização ocidental, apresentava organização similar. Estruturada sobre uma base mítica, demonstrava, até o esmorecimento do período arcaico (anterior ao momento de apogeu do pensamento racional, instituído a partir dos séculos V e IV a.C.), desconhecer qualquer nível de autonomia entre a palavra e as coisas. Ao contrário: o *aedo*, produtor do discurso mítico, não apenas enunciava certos fatos, mas propiciava a existência destes *através* da linguagem. Desse modo, a idéia de palavra enquanto representação não existia, tornando impraticáveis os postulados empregados na teoria da *mímesis* (elaborada, séculos mais tarde, na fase de apogeu do

---

<sup>62</sup> ELIADE, Mircea: *Mito e realidade*, 2004.



pensamento racionalista)<sup>63</sup>. Os mitos, tomados por frutos de uma potência religiosa, não sucedem à ocorrência de quaisquer acontecimentos, mas, antes, proporcionam seu surgimento, apresentando-os ao mundo. Sua produção está ligada diretamente à memória, propriedade que lhe permite, segundo Marcel Detienne, “decifrar o invisível”. A memória não é, nesse contexto,

apenas o suporte material da palavra cantada, (...) é também e sobretudo a potência religiosa que confere ao verbo poético seu estatuto mágico-religioso. Com efeito, a palavra cantada (...) institui um mundo simbólico-religioso que é o próprio real.<sup>64</sup>

Trata-se de uma precondição para o livre exercício da “palavra eficaz”, geradora de realidades, vínculo entre os homens e as entidades superiores. O *aedo*, em última instância, seria aquele que, por intermédio do sopro das Musas, concretizaria essa conexão. Ele é um “mestre da verdade”, um sujeito que, agraciado com a simpatia dos deuses, se vê eticamente impelido a dotar a existência de significação, utilizando, para tanto, seu lote de narrativas míticas e, conseqüentemente, seu canto de louvor e reprovação. As estórias que lega a seus semelhantes, por desvelarem a gênese dos acontecimentos que compõem a ordem geral do cosmo, fazem com que seja possível a manutenção da mesma, sendo o bardo, dessa forma, o esteio ético-moral da sociedade em que se encontra circunscrito. Diferentemente da figura do artista construída no seio da modernidade, o poeta aqui não subverte padrões, mas os institui, concedendo explicações para, desde fenômenos naturais, até a razão de ser de certos

---

<sup>63</sup> Para maiores informações a respeito do desenvolvimento do ideal de mimesis no decorrer dos séculos, vide COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade – Formas das sombras*, 1978.

<sup>64</sup> DETIENNE, Marcel. *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*, 1988.

hábitos cotidianos.

O mito de Anfion não escapa a tal definição, apresentando o surgimento da grande muralha de Tebas. Filho de Júpiter e de Antíope, Anfion, irmão gêmeo de Zétus, foi, ainda criança, afastado dos pais, vivendo entre pastores e dedicando-se, dentre outras coisas, a aprender a tocar a lira – instrumento que lhe fora ofertado pelo deus Mercúrio. Adolescente, Anfion descobriu sua filiação, uma vez que sua mãe, antiga Rainha de Tebas, conseguiu fugir da dominação do tirânico Lícus (usurpador do trono da cidade) e de Dirce, esposa do mesmo. Ciente dos acontecimentos, o semideus reuniu um grupo de homens e, após atacar e matar seus antagonistas, fez-se rei. Fortificou, então, seus domínios, fazendo uso de sua velha lira a fim de construir uma enorme muralha, já que, ao ser tocado, o instrumento mostrava-se capaz de movimentar magicamente as pedras.<sup>65</sup>

Para além dos aspectos básicos do enredo, percebemos, por meio de uma análise mais pormenorizada do mito, a confirmação do ideal de arte (*techné*, construção lingüística não necessariamente ficcional) como agenciadora do real. A música anfionica, para além de seu valor estético intrínseco, é responsável pela organização das pedras, interagindo diretamente com o mundo e modificando-o à sua maneira. Mais do que representar, a música (compreendida aqui enquanto parte de um *logos* sagrado) edifica, pela ação de seu executor – operário abnegado da divindade – uma determinada ordem. As muralhas de Tebas são, acima de tudo, a materialização da vontade dos deuses, a constatação plena da inoperância do acaso. Não há nesse paradigma qualquer

---

<sup>65</sup> A esse respeito, conferir BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia – Historia de Deuses e Heróis*. 1998.

tensão entre as intenções daquele que diz e as imposições da realidade, entre as palavras que representam e as coisas representadas. De fato, o discurso, nesse contexto não é compreendido enquanto ferramenta de representação, mas enquanto via de engendramento de realidades. Assim sendo, pode-se concluir que não há possibilidade de manutenção de tensão trágica em um cenário regido por mitos.

Os pontos de contato entre o poema de Cabral e a fonte de que se serve são verificáveis. Entretanto, não se trata de uma transcrição fiel das aventuras de Anfion, ou, sequer, de uma versão adaptada dos principais pontos da narrativa. Ao recuperar figuras relativas ao enredo original, focando especificamente o processo de edificação da muralha, João Cabral não apenas subverte a acepção tradicionalmente atribuída à estória, como desvincula completamente sua produção do universo específico do mito. Inicialmente um relato de ordem religiosa, na recriação elaborada pelo poeta pernambucano, o texto mítico é usado como representação metafórica dos procedimentos empregados pelo poeta moderno em seu esforço criativo. Podemos, logo, observar que, ao selecionar elementos da narrativa clássica, o autor não se preocupa em recuperar o mito na sua totalidade, optando por recriar apenas as imagens que melhor lhe serviriam no afã de expressar (e, em alguma medida, organizar) sua visão problemática acerca da poesia moderna, marcada pela desestabilização radical das convenções literárias imposta a partir da sedimentação do eixo Baudelaire-Mallarmé na segunda metade do século XIX.

Curiosamente, tal seleção, de modo intencional ou não, acaba por conceder ao poema uma dimensão irônica, já que, a fim de versar sobre a tensão que consubstancia a

atividade criativa no interior do paradigma moderno, o poeta elege como pano de fundo não apenas uma narrativa oriunda de uma tradição mítica, mas justamente uma narrativa voltada para a descrição do potencial mágico e totalizador da linguagem enquanto agenciadora do real. Da análise dessa “dobra”, percebe-se claramente que o protagonista da *Fábula* não é o protagonista do mito. Tal constatação se torna ainda mais evidente ao nos determos na comparação do destino de ambos os heróis.

### **2.3 – O trágico em Anfion**

Diferentemente do discurso mítico, *Fábula de Anfion* é um relato sobre o fracasso. Tal qual o bardo que, diante de um mundo absurdo, destituído de valores absolutos – e, portanto, marcado pela atuação inexorável do acaso e do devir –, é, paradoxalmente, obrigado a optar pelo silêncio como meio de preservar sua obra, o protagonista aqui também se vê confrontado com uma existência que se coloca à margem do próprio discurso que procura representá-la. Inverso da palavra eficaz proferida pelo *aedo*, capaz de engendrar o real restringindo-o aos seus domínios – uma vez que remete à ação dos próprios deuses responsáveis pela permanência de uma organização cosmológica –, a palavra-música de Anfion, signo que, em uma realidade destituída de ordenação, busca fundar a sua própria por intermédio da aquisição de uma justa medida, se mostra insuficiente quando confrontada com a multiplicidade voraz e irracional do mundo.

A dimensão trágica detectada mediante a análise do personagem que desponta na narrativa cabralina remete diretamente à relação trágica do poeta moderno com

a própria linguagem. Eis o grande motivo para o desespero de Anfion, ser consciente dos entraves impostos por sua *episteme* no que se refere ao emprego indiscriminado, por exemplo, do lirismo e de certas convenções poéticas há muito desgastadas e, destarte, inaptas a representar realidade tão complexa, mas incapaz de determinar uma solução alternativa para o problema. Seu impasse é o impasse do próprio Cabral e de vários poetas de sua geração: como proferir uma voz unívoca em um mundo ambíguo e destituído de sentido? Como cunhar, com régua e compasso, um verso preciso, à prova das dissonâncias radicais impostas por essa existência?

Diante da falta de referências e esteios confiáveis, naufragado em um contexto regido por revoluções radicais e todas as formas de desconstrução de valores e postulados (sejam metafísicos, sejam epistemológicos), o Anfion de Cabral encarna o impasse dos heróis trágicos sobreviventes à derrocada do pensamento idealista. Como bem nos lembra Lesky, no contexto da modernidade pós-schopenhaueriana “se desenvolveu uma tendência bem determinada, e muito eficaz até hoje, de considerar o trágico como algo tão inevitável quanto, em seu último fim, *absurdo*”<sup>66</sup>. O embate, nascido do ventre da “nova era” iniciada por Kant, se mantém; porém, a equação recebe novos elementos: o choque entre a liberdade e a necessidade não mais se justifica metafisicamente.

Agora, o confronto se dá entre aquele que diz e a multiplicidade inapreensível que o excede.

---

<sup>66</sup> LESKY, Albin. *A tragédia grega*, 2001.

### 2.3.1 – O deserto-texto

Todo o poema parece girar em torno desse mote. As figuras que elege se relacionam metaforicamente, instituindo uma realidade que, ao mesmo tempo, remonta ao estatuto próprio da poesia moderna e à sua dimensão trágica. Tebas, regida e parcialmente construída pelo protagonista, não deve ser tomada exclusivamente enquanto o espaço físico onde as ações narradas ocorrem. Trata-se, antes, de um espaço lexical, paisagem do próprio poema. É nele que se empreenderá o esforço de obtenção da beleza áspera e comedida tão ansiada por Anfion, fruto do exercício lúcido e racional das possibilidades de articulação do discurso artístico. Constituído de três partes, cada uma dividida em várias subdivisões, *Fábula de Anfion* é aberto com a descrição de tal deserto-texto.

No deserto, entre a  
paisagem de seu  
vocabulário, Anfion,

ao ar mineral isento  
mesmo da alada  
vegetação, no deserto

(...)

Anfion entre pedras  
como frutos esquecidos  
que não quiseram

amadurecer, Anfion

como se preciso círculo  
estivesse riscando  
na areia, gesto puro  
de resíduos respira  
o deserto, Anfion.

Duas características marcam a paisagem de palavras que Anfion percorre: o sinal da negatividade, ressaltado pelo uso de expressões como “ar mineral *isento*”, “frutos *esquecidos*”, “que *fogem* as nuvens”, todas vinculadas ao sinal de menos; e o seu caráter artificial, expresso não apenas pela descrição da *secura* que o constitui, mas pela sua própria relação com o personagem que, ao respirar, risca na areia um círculo, “gesto puro de resíduos”. A magnífica clareza com que o cenário, a um só tempo abstrato e inteiramente palpável, se apresenta, remete a uma concepção de poesia marcada pelo crivo da metalinguagem. A maravilha desse universo lingüístico está em sua concretude, sua abundância é decorrência de sua sede de univocidade. Nas palavras de Luiz Costa Lima, o deserto importa “não porque seja escassez, mas porque o seco talha sua mais perfeita exatidão”<sup>67</sup>. Eis exatamente o que simboliza: trata-se do espaço da exatidão, no qual a luz da consciência ilumina completamente as faces múltiplas da linguagem e o “ideal de pureza concreta e de construção geométrica”<sup>68</sup> tão almejado por Anfion pode ser, finalmente, exercitado em sua plenitude.

A dimensão solar da poesia de João Cabral se impõe, desse modo, em função de um desejo irrefreável por ordenação e clareza. Contrariando o legado órfico de Mallarmé, o deserto-texto cruzado pelo protagonista não é um simulacro obscuro capaz

---

<sup>67</sup> COSTA LIMA, Luis. *Lira e antilira*. 1995.

<sup>68</sup> COSTA LIMA, Luis. *Lira e antilira*. 1995.

de sugerir ao leitor uma essência disposta para além do plano das aparências. Anfion encontra-se, na primeira parte da obra, em um universo de palavras, sedimentado sobre elas e ordenado de acordo com sua manipulação consciente. Aqui, essência e aparência não se distinguem, uma vez que ambas são tratadas como originárias de uma mesma fonte. Em última instância, esse mundo negativo marcado pela ausência, é um mundo determinado única e exclusivamente pelo código, restituída aqui sua condição de coisa. O hermetismo característico do signo mallarmaico e a eficácia mística dos clássicos dão lugar a uma palavra que, voltada para sua própria materialidade, passa de criador a criatura, despindo-se dos corolários metafísicos e construindo uma concepção de realidade enquanto espaço próprio da linguagem, concepção esta reiteradas vezes apoiada no âmbito da modernidade tardia que sucedeu a revolução simbolista.

Esse é também, no interior do enredo da *Fábula*, o momento em que Anfion atinge o ápice da *hybris*, da desmesura, semeando o território para que a falha trágica possa irromper. Cegado pelo próprio potencial e pela falsa noção de que, através da manipulação consciente da linguagem, seria capaz de dominar a realidade – ou seja, de restringi-la ao material de que é composta a fala e, posteriormente, reificá-la, domando-a por completo –, o herói desconsidera a existência de uma força maior que ele mesmo (no caso, o acaso).

### **2.3.2 – A flauta e o poeta**

Na terceira unidade do primeiro segmento do poema, é-nos apresentada a flauta de Anfion, deslocando-se o foco, do objeto no qual o protagonista se debruça a fim de



elaborar sua criação, para o poeta ele mesmo, no que se refere às estratégias utilizadas no decorrer do processo de desenvolvimento de sua obra. Como não poderia deixar de ser, a flauta de Anfion não é utilizada a fim de se instituir qualquer espécie de ornamentação. Ao contrário, sua melodia, despojada de traços encantatórios, é seca, estéril, exatamente como o espaço que lhe serve de correlato.

Ao sol do deserto e  
no silêncio atingido  
como a uma amêndoa,  
sua flauta seca;

sem a terra doce  
de água e de sono,  
sem os grãos de amor  
trazidos na brisa,

sua flauta seca:  
como alguma pedra  
ainda branda, ou lábios  
ao vento marinho.

Determo-nos sobre o sentido dessa flauta seca, negadora de sentimentalismos e analogamente disposta ao lado de “alguma pedra”, apartada da “terra doce de água e de sono” – símbolos tanto daquilo que é orgânico (em oposição ao artificial), quanto do inexato, do inconsciente, do noturno – é também determo-nos sobre a práxis anfiônica, e, dessa forma, sobre a concepção de poeta que começa a se delinear no interior do

poema. Vejamos o que diz Hugo Friedrich acerca da condição do poeta pós-baudelaireano:

Segundo uma definição colhida da poesia romântica (...) a lírica é tida muitas vezes como a linguagem do estado de ânimo, da alma pessoal. O conceito de estado de ânimo indica distensão, mediante o recolhimento, em um espaço anímico, que mesmo o homem mais solitário compartilha com todos aqueles que conseguem sentir. É justamente esta intimidade comunicativa que a poesia moderna evita. Ela prescinde da humanidade no sentido tradicional, da “experiência vivida”, do sentimento e, muitas vezes, até mesmo do eu pessoal do artista. Este não mais participa em sua criação como pessoa particular, porém, como inteligência que poetiza, como operador da língua, como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa ou de seu modo irreal de ver num assunto qualquer, pobre de significado em si mesmo. (...) trata-se de algo diferente de estado de ânimo. Trata-se de uma polifonia e uma incondicionalidade da subjetividade pura que não mais se pode decompor em isolados valores de sensibilidade.<sup>69</sup>

Abrindo mão de quaisquer pretensões líricas de cunho romântico, que tomavam a expressão da subjetividade como um juízo de valor (note-se que a flauta toma aqui o lugar da lira, utilizada originalmente no relato mítico), em prol de uma procura incessante pela palavra precisa que, diferentemente daquela proferida pelo *aedo*, capaz

---

<sup>69</sup> FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*, 1978 (grifo nosso).

de instituir realidades extralingüísticas, reifica-se, apresentando-se em toda a sua concreção e, assim, gerando sua própria realidade, Anfion insere-se plenamente no paradigma descrito acima. Verdadeiro “operador da língua”, o personagem manuseia seu objeto com o mesmo afincamento e determinação exigidos pela poética horaciana<sup>70</sup>, considerando o poema uma engrenagem, e nunca o resultado de um transbordamento.

Contudo, esse trato pretensamente objetivo com a linguagem não deve ser compreendido como decorrência natural do mote parnasiano de “arte pela arte”. Afinal, se o parnasianismo (tomado aqui, faça-se a ressalva, como uma generalização de ordem historicizante e, certamente, excludente em relação a vários de seus representantes) rebate as idéias propaladas pelo período que o precede, pautando-se pela tentativa de representar o plano fenomênico de maneira mais apurada possível – restituindo à arte seu caráter abertamente mimético –, ele se aproxima delas ao projetar sob as aparências a crença numa essência imutável, ressaltando as aspirações parmenidiano/platônicas<sup>71</sup> sedimentadas na base do cientificismo de filiação positivista da qual se serve como principal apoio teórico. Acreditar na arte como receptáculo de uma verdade relativa aos objetos que representa: eis a preocupação parnasiana por excelência, preocupação esta ainda não desvinculada do interior de um processo de sacralização do discurso artístico

---

<sup>70</sup> HORÁCIO. Arte poética in: *A poética clássica*, 2005.

<sup>71</sup> Parmênides: pai dos chamados imobilistas gregos, lançou através de seu famoso poema “ Sobre a natureza” (PARMÊNIDES, *Sobre a natureza* (frag) in: *Os pré-socráticos*, 2000) as bases para o surgimento da ontologia. O pré-socrático acreditava, divergindo da corrente mobilista fundada por Heráclito e Zenão, na existência de uma essência imutável que subjazeria no mundo caótico dos fenômenos. Muitos são os filósofos e comentadores que associam a teoria platônica do mundo das idéias aos postulados lógicos empreendidos por Parmênides, uma vez que, apesar de não negar a existência de movimento no plano próprio dos fenômenos, Platão creditava a uma Idéia original e imutável a origem e manutenção de todas as coisas.

que começa a ser teorizado na virada do classicismo para o romantismo através dos textos de Schiller e de seus colegas de “Tempestade e ímpeto” (*Sturm und Drang*).<sup>72</sup>

Evidentemente, essa “objetividade” parnasiana, alternativa ao arrebatamento cultuado por seus predecessores, está ligada a uma percepção ingênua de linguagem, o que descortina, obviamente, uma percepção limitante e limitada da realidade. Reflexões acerca das potencialidades significativas do código dão lugar, muitas vezes (notadamente no caso dos expoentes brasileiros dessa vertente), a um uso ornamental da poesia, uso este rechaçado pelos poetas modernos e, é óbvio, por Anfion, que, em sua peregrinação pelo deserto-texto, empunha sua flauta seca a fim de criar uma palavra auto-suficiente, pois consciente de sua própria artificialidade. O pensamento metacrítico atinge aqui o auge da lucidez. A objetividade em sua acepção tradicional dá espaço para o que os expressionistas alemães chamariam de “nova objetividade”, ou seja, representação via-linguagem dos próprios mecanismos que a constituem, e não mais, analogicamente, de objetos que se dispõem apartados dela<sup>73</sup>.

Essa predisposição crítica, que atinge seu ápice, em termos estéticos, no contexto das vanguardas, é responsável, em grande medida, por fomentar a tensão trágica inerente ao processo de composição da poesia moderna. Uma percepção simplista da essência mimética da linguagem, inviabiliza o embate irreconciliável que se encontra na base de tal poetar, uma vez que, entre o poeta-crítico e seu objeto de manipulação, coexistem duas antagônicas “pulsões”: aquela que remete

---

<sup>72</sup> Para maiores informações a esse respeito, vide SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*, 2002.

<sup>73</sup> GUINSBURG, Jacó (org). *O expressionismo*, 2002.

diretamente a um desejo por significação, uma ânsia inexaurível por sentido, e outra referente à consciência da incapacidade do signo de abarcar a totalidade do real.

O poeta moderno, diferentemente do clássico, se mostra incapaz de conceber a linguagem como via para o mundo. A agudeza de seu raciocínio crítico, paradoxalmente, ilumina o em-torno ao ponto de obnubilar qualquer via de acesso a ele. A tragicidade que marca o destino de Anfion advém de sua euforia desmesurada frente ao potencial de seu pensamento crítico. Sua capacidade de desnudamento das propriedades materiais dos signos o conduz até os “cernes e medulas” da mesma. Mas a pluralidade que ultrapassa as estruturas fixas da língua, acaba por achatar suas demandas por sentido. Diante da realidade “pura”, “selvagem”, o pensamento crítico se mostra vulnerável.

### **2.3.3 – Injusta sintaxe: o Acaso.**

Como em *O Engenheiro*, Anfion também “sonha coisas claras”<sup>74</sup>. Sua sede utópica por torná-las reais, entretanto, será impedida de se concretizar logo no segundo segmento do poema, quando entra em cena o acaso:

No deserto, entre os  
esqueletos do antigo  
vocabulário, Anfion,

---

<sup>74</sup>

NETO, João Cabral de Melo. *O Engenheiro* in: *Serial e Antes*. 1997.

(...)  
agora que lavado  
de todo canto,  
em silêncio, silêncio  
  
desperto e ativo como  
uma lâmina, depara  
o acaso, Anfion.

Tão logo a ação imperiosa do acaso se faz presente no interior do espaço-texto lavrado por Anfion, a empreitada do flautista começa a ruir. O brilho preciso de suas construções gradualmente se vê contaminada, como evidenciado através da imposição de imagens orgânicas, perecíveis e mutáveis. A evocação presente na segunda subdivisão do segmento (intitulada *O acaso ataca e faz soar a flauta*) é perpassada por metáforas e imagens ligadas ao reino animal e à idéia de movimento – o que é intensificado pelo próprio ritmo dinâmico dos versos. Comparado a um cavalo, a uma vespa, a um inseto e a um cachorro, esse ser híbrido remonta, exatamente, ao oposto daquilo desejado pelo governante de Tebas: a desordem, a transformação irrefreável. O domínio da linguagem, instituído através do exercício rigoroso da racionalidade, é então ameaçado por uma realidade em tudo maior do que o sujeito que a concebe, fazendo com que a flauta seca floresça vigorosamente.

(...)  
ó acaso! O acaso  
súbito condensou:  
em esfinge, na

cachorra de esfinge  
que lhe mordia  
a mão escassa;  
que lhe roía  
o osso antigo  
logo florescido  
da flauta extinta:  
áridas do exercício  
puro do nada.

A intrusão de tal elemento na narrativa motiva o surgimento de duas questões fundamentais: a primeira, de ordem cosmológica e, conseqüentemente, epistemológica; a segunda, reforçada no segmento que encerra o texto, de conteúdo propriamente estético.

A concepção de cosmo aqui traçada aponta, como já indicado, para o espaço do caos e do aleatório, sendo o acaso o grande agente propiciador dessa condição. Deparamo-nos com uma espécie de realidade em estado bruto, limpa de valores ou ideologias capazes de restringi-la, ordená-la. Nesse universo selvagem, ontologicamente esvaziado, crê Anfion na possibilidade de, através do toque de sua flauta-linguagem, construir um objeto absolutamente livre de relações com o meio que o circunda, intangível, de exatidão geométrica indiscutível e beleza apolínea. A existência faz-se símile de uma página em branco, constituindo-se todos os atos humanos, antes de tudo, enquanto atos lingüísticos. A tarefa do poeta consistiria, por fim, em cunhar a palavra precisa, a expressão ordenadora nunca alcançada pelos demais, reforçando, assim, sua

imagem de ser de exceção (imagem esta tão cara a Baudelaire e a seus seguidores).

Porém, confrontado com a força do devir, compreende ele que a multiplicidade que rege o mundo, antes de se contrapor à esfera do racional, a engloba, minando quaisquer pretensões epistemológicas totalizadoras ao inviabilizar o próprio conceito de conhecimento. O plano cosmológico delineado a partir daí, pauta-se, logo, na ausência de sentidos aparentes, o que aproxima o poema de todas as correntes filosóficas de fundo heraclítico desenvolvidas de Nietzsche em diante. O conflito do protagonista da fábula (e, por que não, do próprio Cabral desse período) se dá, justamente, em função da impossibilidade de estabelecimento de um posicionamento frente ao quadro de inconstâncias que se desvela ao seu redor. Após compreender a incrível complexidade do espaço-texto que, em vão, tentou dominar, resta-lhe, tão somente, arremessar sua flauta “aos peixes surdos-/mudos do mar”.

Não mais um embate entre homem e a divindade, o conflito trágico-materialista de vertente existencialista representado no interior da narrativa, e que, sem sombra de dúvidas, dá a tônica da obra de incontáveis artistas pertencentes a esse paradigma, é marcado pelo choque entre a razão e a absurdidade. Nesse sentido, a aniquilação trágica do herói marca a vitória da segunda sobre a primeira. A Tebas que se ergue em meio ao deserto perdido, sedimentada sobre uma “injusta sintaxe”, carrega a marca do fracasso de seu idealizador.

Esta cidade, Tebas,  
não a quisera assim  
de tijolos plantada,



(...)

Desejei longamente

liso muro e branco

puro sol em si

como qualquer laranja;

leve laje sonhei

largada no espaço.

Onde a cidade

volante, a nuvem

civil sonhada?

Mais do que uma pergunta, a indagação acima encerra em si um suspiro sofrido. Afinal, sua resposta é tão clara quanto a arte ansiada pelo seu enunciador: essa “cidade volante”, essa “nuvem / civil sonhada”, não passa de uma utopia.

Convém ressaltar que, após *Psicologia da Composição com Fábula de Anfião e Antiode*, a poesia de João Cabral foi marcada por essa mesma luta improvável em busca de um discurso solar e preciso, sem, contudo, voltar a abordar temas como o acaso e sua relação com a escrita. Perceba-se: diferentemente de Mallarmé que, ao ver soerguido o edifício de sua obra, alegou ter falhado, notando a impossibilidade por detrás de seu principal intuito<sup>75</sup>, Cabral estruturou, conscientemente, toda sua criação sobre pressupostos de antemão fadados ao “fracasso” – o que qualificaria sua invectiva como dotada, ela mesma, de uma *dimensão utópica*. Todavia, o que se traduz na *Fábula*

---

<sup>75</sup> CAMPOS, Augusto, CAMPOS, Haroldo e PIGNATARI, Décio (Org). *Mallarmé*, 2001.

enquanto um problema é, na medida em que as convicções estéticas do autor se fortalecem, gradualmente abandonado (pelo menos enquanto tema). O acaso reflete uma ameaça que, depois de anunciada, passa a ser desnecessária e, portanto, dispensável. Assim, acreditamos que em virtude da *Fábula de Anfion*, todo o *corpus* cabralino subsequente se torna possível, eliminando o que poderia ser tomado por ingenuidade em favor da idéia de projeto utópico, e abrindo espaço ao poeta para que desenvolva livremente sua linguagem particular.

Essa, dura como as pedras que por tantas vezes lhe serviram de matéria-prima para a construção de poemas, despe-se, a partir de *O cão sem plumas*, de sua dimensão lírica e sentimental, abdicando da utilização exagerada de suas Potencialidades melódicas em prol de um discurso cada vez mais voltado para as características materiais que o compõem. O desapego à musicalidade é, na *Fábula*, não apenas expresso formalmente, como justificado, sobretudo pelas palavras finais de Anfion diante da edificação que, melancolicamente, contempla:

Uma flauta: como  
dominá-lo, cavalo  
solto, que é louco?

Como antecipar  
a árvore de som  
de tal semente?

(...)

Uma flauta: como prever  
suas modulações,  
cavalo solto e louco?

Como traçar suas ondas  
antecipadamente, como faz,  
no tempo, o mar?

Música e acaso são postos lado a lado, servindo a primeira como espécie de metáfora do que o protagonista anseia derrotar. Menos referencial das artes, identificada, via-de-regra, como uma linguagem mais emotiva e, dessa forma – por mais complexa que seja sua composição – menos apolínea, a música se torna no poema uma imagem para a arbitrariedade e para a ausência de rigor. Se sua flauta é seca, o é por não ser condescendente – como a linguagem de Cabral – para com a fluidez que possa engendrar.

Desse modo, é possível concluir que a resistência trágica relativa ao uso irrestrito das propriedades melódicas da língua remete a uma batalha mais ampla, travada contra uma tradição de origem romântica à qual o pernambucano é completamente avesso<sup>76</sup>. Rejeitar a melopéia é rejeitar as prescrições que fazem do

---

<sup>76</sup> Vale ressaltar que a crítica feita por Cabral contra o predomínio do lirismo instituído a partir da sedimentação dos valores românticos sustenta-se exclusivamente enquanto crítica a uma *poiesis* “instintiva” e pouco disciplinada, oposta à sua visão particular de poesia enquanto “exploração da materialidade das palavras e das possibilidades de organização de estruturas verbais” (NETO, João Cabral de Melo. *Agradecimento pelo prêmio Neustadt* in: *Prosa*. 1997). Conforme expresso em alguns de seus textos críticos (mormente o ensaio *Poesia e composição – A inspiração e o trabalho de arte* in: *Prosa*. 1997), o pernambucano possui consciência de que, como todo e qualquer autor, faz parte de uma tradição – em seu caso específico, uma que se origina, justamente, no período romântico. Ao salientar tal ponto, João Cabral torna claro que tanto a poesia lírica de extração romântica quanto os exercícios poéticos de autores modernos de filiação mallarmaica possuem raízes comuns, um não sendo o desenvolvimento ou o

sentimento a base para a criação e para a percepção da obra de arte. Mais do que simbolizar o caos, a música expressa, no interior da poética do autor, uma idéia de desleixo e de transbordamento sentimental que, se por um lado serviu a gerações inteiras como ponto de partida para suas aventuras poéticas, aqui é examinada com extremo ceticismo. Música e matemática não se conjugam no interior do universo anfiônico-cabralino; antes, se repelem, posicionando-se enquanto representantes de ideais opostos e auto-excludentes.

## 2.4 – Histoire d’Amphion

É essa negação da música, compreendida enquanto metáfora para a multiplicidade, que marca a diferença mais fundamental entre a *Fábula* de Cabral e a obra daquele que de certo modo parodia, o melodrama *Histoire d’Amphion*, escrito pelo poeta Paul Valéry e musicado por Arthur Honegger. Assim como na fábula cabralina, o texto escrito pelo francês (a quem Cabral já havia dedicado um poema em *O engenheiro*) se serve do relato mítico a fim de exprimir um ponto de vista moderno acerca da arte, possuindo também pretensões metadiscursivas. O uso que faz da música,

---

aperfeiçoamento do outro, mas, tão somente, uma conseqüência possível dentro de um universo de inúmeras possibilidades. Diz ele:

*A partir do romantismo, estilo deixou de ser obediência às normas de estilo, mas a maneira de cada autor interpretar essas normas consagradas. (...) Essa transformação traria consigo uma conseqüência imediata: a criação de normas particulares, de poéticas individuais, se deu por meio de uma fragmentação do conjunto que antigamente constituía uma determinada arte. A criação de poéticas particulares diminuiu o campo da arte. Em vez de seu enriquecimento, assistimos à especialização de alguns de seus aspectos, pois, em última análise, a criação de poéticas particulares não passa do abandono de todo conjunto por um aspecto particular. Esse aspecto particular passa a ser considerado pelo artista que o descobre, o valor essencial da arte (...). Para muita gente, essa especialização significa um maior aprofundamento, absolutamente necessário se se quer fazer a arte avançar. (...) Entretanto, creio que esse aprofundamento é apenas aparente.”*

Tendo-se em mente o caráter anti-teleológico e extremamente lúcido de sua concepção acerca da tradição, nota-se que a crítica à práxis romântica não visa a imposição de um ponto de vista que se quer totalizante ou peremptório, mas, acima de tudo, parece traduzir um desconforto pessoal do autor.

contudo, é bastante distinto, o que se verifica pela própria concepção que possui dela, traduzida claramente no trecho a seguir:

Esquecia o essencial: que a composição – ou seja, o elo entre o conjunto e o detalhe – é muito mais sensível e exigível nas obras de música e de arquitetura do que nas artes onde a reprodução dos seres visíveis é o objeto, pois estas, por retirarem seus elementos e seus modelos do mundo exterior, do mundo das coisas já feitas e dos destinos já fixados, têm como resultado alguma impureza, alguma alusão a este mundo alheio, alguma impressão equívoca e acidental.<sup>77</sup>

Valéry associa a música e seu aludido grau de anti-referencialidade ao ideal de forma pura, utopia que será seguida por vários poetas modernos através do uso dos mais variegados expedientes. A noção de forma pura pressupõe um anseio de ruptura radical com a compreensão de arte enquanto representação, espelhando antes o desejo pela criação de novos signos, auto-suficientes e destituídos de contato direto com a realidade exterior. O autor parte de uma “dessacralização existente (...) para operar uma nova sacralização, transformando o objeto estético em objeto de culto esteticista<sup>78</sup>”. Essa busca ambígua por uma forma pura, em certa medida, pressupõe a possibilidade de cisão entre aparência e essência, ocorrendo em tal signo hipotético a plena coincidência entre ambos, uma vez as palavras abandonando “seus significados particulares e suas referências a isto ou aquilo, para significar somente o ato de poetizar – exigência que acarretaria o seu desaparecimento, pois as palavras não são outra coisa que significados de isto e aquilo, isto é, de objetos relativos e históricos”<sup>79</sup>. De tal maneira,

---

<sup>77</sup> VALÉRY, Paul. Pièces sur l'art, *Histoire d'Amphion*. O trecho acima foi retirado da tradução feita por COSTA LIMA, Luiz. in: *Lira e antilira*. 1995.

<sup>78</sup> COSTA LIMA, Luiz. *Lira e antilira*, 1995.

<sup>79</sup> PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 1976.

ainda que se posicionando fora de uma tradição romântica idealista, ao rejeitar a noção de “arte inspirada”, o francês permanece em diálogo – ainda que indireto – com esse paradigma, defendendo a possibilidade de se atingir uma forma intocada, universal, dotada de validade em si mesma.

Obviamente, o sentido atribuído aqui à música enquanto foco principal desse culto não passa perto daquele concedido por Cabral em seu poema. Partindo de uma espécie de revisão dos postulados mallarmaicos, despindo-os de sua conotação metafísica (em prol do que Hugo Friedrich chama de “transcendência vazia”<sup>80</sup>), Valéry elege a música e sua natureza abstrata como modelos para a confecção de suas construções poéticas. O brasileiro toma o caminho inverso, apostando no caráter material da palavra e em suas potencialidades significativas, a fim de estabelecer uma poesia de traços mais marcadamente fanopaicos, capaz de, a um só tempo, negar a imposição lírica de arte enquanto exposição de traços subjetivos, em favor de um posicionamento comunicativo (por vezes, beirando o didatismo) e firmar-se enquanto discurso auto-referencial, constantemente conectado à ilustração dos mecanismos concernentes à sua própria composição. Não se trata de um uso racional da linguagem voltado para a extração da máxima pureza da forma, mas da manipulação reificante da mesma. Assim, Cabral acaba se aproximando mais dos poetas metafísicos ingleses do que dos românticos, reabrindo criticamente, no seio da modernidade pós-baudelaireana, uma insuspeitada tradição poética.

A discordância, apreendida da comparação das criações dos poeta é comprovada, ainda, quando examinada a relação de seus poemas com a *ars poética*

---

<sup>80</sup> FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*, 1978

de Horácio, indubitavelmente um dos mais significativos teóricos a chamar atenção para o caráter não-natural da linguagem artística. É mais do que sabido que, em todas as *epistemes* nas quais ocorrera uma valorização maior da racionalidade como parâmetro para a construção de obras de arte, a poética horaciana se destacou enormemente. Clássicos, neoclássicos e vários outros artífices pertencentes a demais momentos históricos enxergaram, esquadrihados nos preceitos dela, a chave para o desenvolvimento de seus trabalhos. Apontando desde a postura adequada do crítico diante de um dado objeto de análise, até as regras fundamentais que regem os gêneros literários, o texto exprime, sobretudo, a idéia de que o bom artífice só se torna capaz de atingir seus objetivos ao tomar como alicerce de sua tarefa a clareza e o uso da racionalidade, retendo, necessariamente, “o poema que não tenha sido apurado em longos dias por muita rasura, polido dez vezes até que uma unha bem aparada não sinta asperezas”<sup>81</sup>. Em nenhum outro documento o ideal clássico de poesia enquanto construto equilibrado, destinado a emocionar (embora fruto de um árduo labor, jamais atribuído à mera inspiração ou a um extravasamento irracional de estados anímicos) foi tão bem expresso quanto aqui. No decorrer de todas as suas seções, deparamo-nos com advertências relativas aos perigos da esterilidade, consequência de jogos formais vazios de significado, e, simultaneamente, à impropriedade por detrás de toda obra que se entregue a saídas fáceis, não passando pelo exame ultra-criterioso da razão. A noção de complementaridade entre sentimento e lógica fixa-se, portanto, como esteio principal de sua poética, considerando-se o poema uma legítima máquina de criar emoções.

Certamente, tanto Valéry quanto Cabral, possuidores da mesma sede por um discurso apolíneo, pautado em uma *ratio* positivamente construtivista e criadores de

---

<sup>81</sup> HORÁCIO. Arte poética in: *A poética clássica*, 1995.

obras extremamente críticas em relação ao fazer poético, dialogam indiretamente com Horácio (o que não quer dizer que ambos sigam à risca seus ensinamentos – pretensão no mínimo improvável, dentro do contexto a que pertencem). Em comparação com as realizações do pernambucano, percebe-se, no caso do francês, que a influência horaciana se faz mais forte, já que, embora comprometido com o lema de ruptura com a tradição literária e com a natureza propriamente mimética da arte, em prol da obtenção de uma forma pura – ou seja, abrindo mão das propriedades comunicativas da linguagem em favor de um texto que sugira antes de informar (e assim se inserindo plenamente no paradigma das vanguardas históricas), Valéry ainda atribui à poesia a obrigação de gerar emoções, mesmo que estas não possuam a visceralidade excessiva dos românticos. Tal qual na epígrafe de Le Corbusier utilizada por Cabral para abrir *O Engenheiro*<sup>82</sup>, o poema é compreendido por Valéry como uma legítima *machine à emouvoir*.

O mesmo, todavia, não pode ser dito acerca das criações do autor de *Fábula de Anfion*, que, preocupado em sustentar um discurso límpido e objetivo acerca dos elementos que o constituem, deixa entrever as próprias engrenagens de sua maquinaria, restringindo o potencial emotivo de seus poemas favorecendo-lhes a dimensão metalingüística. O desejo do flautista no poema aqui examinado sempre foi, burlando as imposições do acaso, construir um objeto que remeta, exclusivamente, a si mesmo. A dimensão comunicativa reivindicada por Cabral a seus textos, diferentemente daquela prezada por Horácio (para quem a arte, mais do que entreter, deve possuir utilidade social), dá conta, quase que exclusivamente, de sua própria realidade material. A

---

<sup>82</sup>

NETO, João Cabral de Melo. O Engenheiro in: *Serial e Antes*, 1997.



respeito de tais questões, diz Benedito Nunes em trecho de seu brilhante ensaio sobre o poeta nordestino:

O rigor da arte poética de Valéry (...) visa tão somente à gênese consciente da beleza. O rigor está no princípio e no meio desse processo, mas não no seu fim, isto é, no efeito que a poesia deverá provocar. (...) na disputa com a natureza transitória dos fenômenos interiores, que é a de João Cabral nesse momento, o ideal de clareza e rigor do poeta-engenheiro opõe-se a essa restituição, que terá o efeito de um sortilégio, e exigirá que o caos subjetivo, embora fecundo, ceda lugar à permanência e à delimitação de formas consistentes. (...) Se o engenheiro sonha coisas claras, sonha ao mesmo tempo dominar as regras de construção de seu poema, e construí-lo de tal modo que a obra não seja, pela sua ressonância puramente evocativa, uma réplica da fecunda desordem dos estados interiores, fadada a restaurar na linguagem a transitoriedade da emoção originária, mas sim, uma coisa sólida e ordenada.<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup>

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*, 1978

## **Conclusão**

A história da poesia moderna é a de um descomedimento. Todos os seus grandes protagonistas, após traçar um signo breve e enigmático, estilhaçaram-se contra o rochedo. O astro negro de Lautréamont rege o destino de nossos mais altos poetas. Mas este século e meio foi tão rico em infortúnios quanto em obras: o fracasso da aventura poética é a face opaca da esfera; a outra se compõe da luz dos poemas modernos. Assim, a interrogação sobre as possibilidades de encarnação da poesia não é uma pergunta sobre o poema e sim sobre a história: será uma quimera pensar em uma sociedade que reconcilie o poema e o ato, que seja palavra viva e palavra vivida, criação da comunidade e comunidade criadora?<sup>84</sup>

É com essa instigante pergunta que o teórico e poeta Octavio Paz abre seu ensaio *Signos em rotação*. Em sua leitura a um só tempo filosófica, estética e sociológica do desenvolvimento da poesia moderna ao longo do século XX, Paz parte da análise do nascimento da modernidade e das categorias fundamentais que a embasam e sustentam a fim de melhor compreender o paradigma artístico sobre o qual as vanguardas se desenvolveram. Sua tese fundamental é a de que, destruída a imagem de mundo legada pelos antigos, os modernos se viram, dominados pela linguagem transgressora da técnica, órfãos de cosmicidade e mitologia. A fim de balizar tal assertiva, o teórico empreende uma análise genealógica, bem aos moldes nietzschianos, dividindo a história do ocidente em três momentos.

Na Antiguidade, o cosmos era entendido como possuidor de uma forma

---

<sup>84</sup> PAZ, Octavio. *Signos em rotação*, 1976.

plenamente distinguível, de um centro e de um ritmo característico, tomado como modelo arquetípico para a manutenção das leis e das instituições. Não possuidor de uma subjetividade tão fortemente delimitada e aflorada como a do homem moderno, o homem antigo cria ser parte de um todo orgânico, natural. Sua *episteme* não era constituída sob a égide do pensamento crítico-representativo, mas mediante a apreensão da realidade enquanto conjunto de fenômenos correlacionados no interior de um tempo cíclico.

Num segundo período, contudo, essa imagem do mundo se ampliou: “o espaço se fez infinito ou transfinito; o ano platônico converteu-se em sucessão linear, interminável; e os astros deixaram de ser a imagem da harmonia cósmica. Deslocou-se o centro do mundo e Deus, as idéias e as essências desvaneceram-se”<sup>85</sup>. Ainda assim, dentro dessa realidade distendida, apesar de todas as radicais revisões e transformações epistemológicas, históricas, culturais e estéticas ocorridas, a percepção do cosmos enquanto uma totalidade algo coerente permaneceu viva. Mesmo que drasticamente alterados as suas imagens, “os mundos não deixaram de ser o mundo nem o homem os homens”.

Com a modernidade, todavia, uma pulverização da imagem norteadora do cosmos se deu.

Agora, o espaço se desagrega e se expande; o tempo se torna descontínuo; e o mundo, o todo, se desfaz em pedaços. Dispersão do homem, errante em um espaço que também se dispersa, errante em

---

<sup>85</sup> PAZ, Octavio. *Signos em rotação*, 1976.

sua própria dispersão. Em um universo que se desfia e se separa de si, totalidade que deixou de ser pensável exceto como ausência ou como coleção de fragmentos heterogêneos, o eu também se desagrega. Não que tenha perdido a sua realidade ou que o consideremos como uma ilusão. Ao contrário, sua própria dispersão multiplica-o e fortalece-o. Perdeu a coesão e deixou de ter um centro, mas cada partícula se concebe como um eu único, mais fechado e obstinado em si mesmo que o antigo eu.<sup>86</sup>

Harmônico e coesivo, o mundo se dilata e, no auge da “crise”, perde a sua consistência ontológica. É precisamente nesse contexto de desmembramento – ou seja, no seio da modernidade – que a filosofia do trágico surge, inicialmente como ramificação do pensamento idealista. Em conformidade com os postulados desenvolvidos por Schelling, Hegel, Hölderlin e, de forma algo ambígua, Schopenhauer, a sabedoria trágica aponta para a possibilidade de re-inserção dos “fragmentos heterogêneos” do cosmos no corpo de uma totalidade metafísica. Afinal, incapaz de restituir uma imagem de mundo fechada, conferindo um senso de organicidade e coerência à percepção moderna do cosmos, a filosofia idealista enxerga no trágico uma via possível para a superação das barreiras fenomênicas e a conseqüente reconstrução de uma realidade a-histórica. Sob a sombra da Antigüidade, tomada como um modelo estético/moral, os modernos tentaram retornar a um espaço por eles mesmos idealizado, deslocando-o em direção ao supra-sensível.

Entretanto, a interpretação idealista do trágico, após a transvaloração dos valores

---

<sup>86</sup> PAZ, Octavio. *Signos em rotação*, 1976.

metafísicos empreendida por Nietzsche, dá espaço a uma percepção de cunho materialista, cínica, que, ao invés de rejeitar o estilhaçamento da imagem do mundo, valida tal imagem lacerada. O embate entre uma subjetividade complexa, alienada, e um mundo fragmentado e alheio não é mais apresentado como passível de ser resolvido. Qualquer reconciliação se mostra inviável e, como preconizaria o Hölderlin da maturidade, o trágico passa a ser concebido como manifestação da absurdidade que rege o universo. Conseqüentemente, é operacionalizada a distinção entre “uma tragédia vinculada ao absoluto e que recebe dele seu nexos, e aquela outra tragédia para a qual tais pontes estão rompidas e que, portanto, acaba necessariamente em desespero ou na fria resignação diante do absurdo”<sup>87</sup>, distinção que, em grande medida, marcará a transição para o que muitos teóricos considerarão a fase final da era moderna.

Obviamente, as turbulências que marcam tal período afetarão também a relação dos poetas com seu labor. Enquanto românticos, acompanhando as demandas de sua *episteme*, concediam à arte um enorme potencial, contornando-a de matizes metafísicos e enxergando nela uma alternativa ao racionalismo estático que precedera a explosão idealista, os poetas do alto-modernismo, desencantados diante de tais propostas, passam a compreender sua obra sob outra perspectiva. Aliando poesia e crítica, os pós-mallarmaicos deslocam o eixo trágico sobre o qual a poesia moderna se sustenta para outra arena: não mais o reflexo paradoxal de uma sede por transcendência através da linguagem, o poema crítico, filho de *Un coup de dés*, é a materialização de um impasse entre a vontade de significar e sua imediata negação. Como diz Paz,

---

<sup>87</sup> LESKY, Albin. *A tragédia grega*, 2001.

Mallarmé não nos mostra nada exceto um lugar nulo e um tempo sem substância: uma transparência infinita. Se se compara esta visão do mundo com a dos grandes poetas do passado – não é preciso pensar em Dante ou em Shakespeare, basta lembrar de Hölderlin ou Baudelaire – pode-se perceber a mudança. O mundo, como imagem, evaporou-se. Toda a tentativa poética se reduz a fechar o punho para não deixar escapar esses dados que são o signo ambíguo da palavra talvez. Ou abri-lo, para mostrar que também eles se desvaneceram. Os dois gestos têm o mesmo sentido. (...) O legado a que expressamente se refere *Un coup de dés* – sem legatário expresso: à *quelqu'un ambigu* – é uma forma; e mais ainda, é a própria forma da possibilidade: um poema fechado ao mundo, mas aberto ao espaço sem nome. Um agora em perpétua rotação, um meio-dia noturno – e um aqui deserto. Povoá-lo: tentação do poeta por vir.<sup>88</sup>

É incentivada pelo edifício poético mallarmaico que a poesia crítica de viés construtivista ganha corpo. Diante de um mundo intraduzível, múltiplo e destituído de qualquer validação ontológica, o poeta perde sua aura messiânica, dedicando toda sua atenção e paixão à matéria-prima da linguagem. Junto com Deus, o gênio morreu, deixando a poesia à mercê de uma inteligência seletiva e às intempéries espirituais de seus criadores/críticos. A tragicidade que embala a tarefa do poeta pós-romântico reside, precisamente, no constante choque entre sua despersonalizada vontade por significação e as imposições incoerentes de um cosmos esvaziado de cosmicidade. Sequiosa por auto-suficiência, essa poesia de tensões, oriunda do cruzamento entre pulsões antagônicas (crítica e poética), se afasta do mundo concreto e emerge em sua

---

<sup>88</sup> PAZ, Octavio. *Signos em rotação*, 1976 (grifo nosso).

própria materialidade lingüística, tragicamente negando a si mesma a fim de permanecer viva. O movimento geral da literatura criada nesse período, “de Joyce e cummings às experiências de Queneau e às combinações da eletrônica”, aponta para o reestabelecimento da supremacia da linguagem sobre o autor. “A figura do poeta corre a mesma sorte que a imagem do mundo: uma noção que paulatinamente se evapora. Sua imagem, não sua realidade”<sup>89</sup>.

No Brasil, João Cabral de Melo Neto desponta como um dos mais ilustres representantes da poesia moderna, sendo autor de uma obra extremamente significativa, dotada de inquestionável valor estético e, por que não, crítico. Cremos que, no interior do *corpus* literário desenvolvido por ele, o texto por nós analisado se destaca, não apenas por marcar a independência de seu autor em relação a influências surrealistas, delimitando claramente uma tomada de consciência em relação ao projeto que, dali em diante, depuraria cada vez mais, mas por ser o único poema, em toda sua bibliografia, a tomar a condição trágica do poeta moderno como tema e, decorrentemente, ilustrar sua própria natureza utópica.

Narrativa sobre o fracasso, *Fábula de Anfion*, em consonância formal com o modelo construtivista de composição poética a qual se filia, se firma como um poema crítico, não apenas por conta de seu caráter metalingüístico, mas também em função das questões que suscita, importantes tanto no que se refere ao entendimento do percurso de seu autor (anterior e ulterior), quanto à compreensão filosófica do trágico no contexto de sua elaboração, motivo pelo qual o consideramos um dos mais importantes a despontar no conjunto da obra de João Cabral.

---

<sup>89</sup> PAZ, Octavio. *Signos em rotação*, 1976



## **Bibliografia**

ALVES, Douglas Garcia (org). *Os destinos do trágico*. Belo Horizonte: Autêntica/FUMEC, 2007.

AMARAL, Lea Selma. *Poética de resistência em “Fábula de Anfiôn”* (Dissertação de Mestrado). UFMG, 1988.

ARISTÓTELES. Poética in: *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.

BARBIERI, Ivo. *Geometria da composição*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

BARBOSA, João Alexandre. *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Publifolha, 2001.

\_\_\_\_\_. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

BOWMAN, Alan K., WOOLF, Greg (org). *Cultura escrita e poder no mundo antigo*. São Paulo: Ática, 1998.

BRUNO, Mário. *Lacan & Deleuze: O trágico em duas faces do além do princípio do prazer*. São Paulo: Forense Universitária, 2004.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia – História de Deuses e Heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

BUSTILLOS, Catarina; PEDROSA, Fernanda. O engenheiro do verbo – Entrevista com JCMN in: *Revista Palavra*. Ano 01, Número 12. Abril, 2000

CAMPOS, Augusto de, CAMPOS; Haroldo de; PIGNATARI, Décio (org). *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAMPOS, Augusto de. Da Antiode à Antilira in: *Poesia, Antipoesia, Antropofagia*. São Paulo: Vozes, 1967.

CAMPOS, Haroldo de. O Geômetra engajado in: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. *O mito de Sísifo*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CARPEAUX, Otto Maria. *As revoltas modernistas na literatura*. Rio de Janeiro: Edições de ouro, 1968.

CARONE, Modesto. *A poética do silêncio*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

COOPER, David E. *Filosofias do mundo*. São Paulo: Loyola, 2002.

COURTINE, Jean-François. A tragédia e o tempo da história. Rio de Janeiro: Editora 34, 2006.

CRESPO, Angel; GÓMEZ BEDATE, Pilar. *Realidad y forma en la poesia de Cabral de Melo*. Madri: Revista de Cultura Brasileña, 1964.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche*. Lisboa: Edições 70, 2001.

DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

DASTUR, Françoise. Hölderlin, tragédia e modernidade. In: HÖLDERLIN, Friedrich. *Reflexões*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.,

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ESCOREL, Lauro. *A pedra e o rio*. Rio de Janeiro: Editora da Academia Brasileira de Letras, 2001.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GUIMARÃES, Carlos Eduardo. *As dimensões do homem – mundo, absurdo, revolta*.

Paz e terra: Rio de Janeiro, 1971

GUINSBURG, Jacó (org.) *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martin Fontes, 2002.

HEGEL, Georg W. Friedrich. *Estética*. São Paulo: Martin Fontes, 1996.

HORÁCIO. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.

JASPERS, Karl. *O trágico*. Desterro: Edições Nephelibata, 2004.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LIMA, Luiz Costa. João Cabral: poeta crítico. In: LIMA, Luiz Costa. *Intervenções*. São Paulo: Editora USP, 2002.

\_\_\_\_\_. *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

\_\_\_\_\_. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

\_\_\_\_\_. (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

\_\_\_\_\_. *O nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

\_\_\_\_\_. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

MAMEDE, Zila. *Civil geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Nobel, 1987.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da Mímese: Ensaio sobre crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

NETO, João Cabral de Melo. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

\_\_\_\_\_. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

\_\_\_\_\_. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

\_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Cia das letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Ecce Homo*. São Paulo: Cia das letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Genealogia da moral*. São Paulo: Cia das letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Gaia ciência*. São Paulo: Cia das letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *O nascimento da Tragédia: Pessimismo e helenismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *O caso Wagner: um problema para músicos / Nietzsche contra Wagner: Dossiê de um psicólogo*. São Paulo: Cia das letras, 1999.

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

\_\_\_\_\_. *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: ed. UnB, 2007.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Perspectiva, 1983

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1986.

RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. Rio de Janeiro: Forense, 1969.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto II*. São Paulo: Perspectiva, 1993

ROSENFELD, Denis L. (org). *Filosofia e literatura: o trágico (filosofia política série III – n.1)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

ROSENFELD, Santos, Volnei Edson dos (org.). *O trágico e seus rastros*. Londrina: Editora Eduel, 2002.

SHELLING, Friedrich von. *Escritos filosóficos* (col. Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1973.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2001.



SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: A poesia do menos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SOUZA, Helton Gonçalves de. *A poesia crítica de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Annablume, 1999.

STEINER, George. *A morte da tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. *Tolstoi ou Dostoiévski*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. São Paulo: Jorge Zahar, 2001.

TRABULSI, José Antonio Dabdab. *Dionisismo, poder e sociedade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

VALÉRY, Paul. *Oeuvres*. Paris: Bibl. de la Pléiade, 1960.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. Ed. José Olympio: Rio de Janeiro, 2006.

VERNANT, Jean Pierre; NAQUET, Pierre Vidal. *Mito e tragédia na Grécia antiga*.  
São Paulo: Perspectiva, 1999.

VILLAÇA, Alcides. Expansão e limite da poesia de João Cabral. In: BOSI, Alfredo.  
(org.) *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

**Anexo: *Fábula de Anfion*,  
de João Cabral de Melo Neto.**

## I. O deserto

No deserto, entre a  
paisagem de seu  
vocabulário, Anfion,

*Anfion  
chega ao  
deserto*

ao ar mineral isento  
mesmo da alada  
vegetação, no deserto

que fogem as nuvens  
trazendo no bojo  
as gordas estações,

Anfion, entre pedras  
como frutos esquecidos  
que não quiseram

amadurecer, Anfion,  
como se preciso círculo  
estivesse riscando

na areia, gesto puro  
de resíduos, respira  
o deserto, Anfion.

\*

(Ali, é um tempo claro  
como a fonte  
e na fábula.

*O deserto*

Ali, nada sobrou da noite  
como ervas  
entre pedras.

Ali, é uma terra branca  
e ávida  
como a cal.

Ali, não há como pôr vossa tristeza  
como a um livro  
na estante.)

\*

Ao sol do deserto e  
no silencio atingido  
como a uma amêndoa,  
sua flauta seca:

*Sua flauta*  
*seca*

sem a terra doce  
de água e de sono;  
sem os grãos do amor  
trazidos na brisa,

sua flauta seca:  
como alguma pedra  
ainda branda, ou lábios  
ao bento marinho.

\*

(O sol do deserto  
não intumesce a vida  
como a um pão.

*O sol do  
deserto*

O sol do deserto  
não choca os velhos  
ovos do mistério.

Mesmo os esguios  
discretos trigais  
não resistem a

o sol do deserto,  
lúcido, que preside  
a essa fome vazia.)

\*

Sua mudez está assegurada  
se a flauta seca:  
será de mudo cimento,  
não será um búzio

*Anfion pensa  
ter encontrado  
a esterilidade  
que procurava*

a concha que é o resto  
de dia de seu dia:  
exato, passará pelo relógio,  
como de uma faca o fio.

\*

## II. O Acaso

No deserto, entre os  
esqueletos do antigo  
vocabulário, Anfion,

*Encontro  
com o acaso*

no deserto, cinza  
e areia como um  
lençol, há dez dias

da última erva  
que ainda o tentou  
acompanhar, Anfion,

no deserto, mais, no  
castiço linho do  
meio-dia, Anfion,

agora que lavado  
de todo canto,  
em silêncio, silêncio

desperto e ativo como  
uma lâmina, deparar  
o acaso, Anfion.

\*

Ó acaso, raro  
animal, força  
de cavalo, cabeça  
que ninguém viu;  
ó acaso, vespa  
oculta nas vagas  
dobras da alva  
distração; inseto  
vencendo o silêncio  
como um camelo  
sobrevive á sede,  
ó acaso! O acaso  
súbito condensou:  
em esfinge, na  
cachorra de esfinge  
que lhe mordia  
a mão escassa;  
que lhe roia  
o osso antigo  
logo florescido  
da flauta extinta:  
áridas do exercício  
puro do nada.

*O acaso ataca  
e faz soar  
a flauta*

\*

Diz a mitologia  
(arejadas salas, de  
nítidos enigmas

*Tebas se faz*



povoadas, mariscos  
ou simples nozes  
cuja noite guardada  
à luz e ao ar livre  
persiste sem se dissolver)  
diz, do aéreo  
parto daquele milagre:

quando a flauta soou  
um tempo se desdobrou  
do tempo, como uma caixa  
de dentro de outra caixa.

\*

### III. Anfion em Tebas

Entre Tebas, entre  
a injusta sintaxe  
que fundou, Anfion,

*Anfion busca  
em Tebas  
o deserto perdido*

entre Tebas, entre  
mãos frutíferas, entre  
a copada folhagem

de gestos, no verão  
que, único, lhe resta  
e cujas rodas

quisera fixar  
nas, ainda possíveis,  
secas planícies

da alma, Anfion,  
ante Tebas, como  
a um tecido que

buscasse adivinhar  
pelo avesso, procura  
o deserto, Anfion.

\*

“Esta cidade, Tebas,  
não a quisera assim  
de tijolos plantada,

*Lamento diante  
de sua obra*

que a terra e a flora  
procuram reaver  
a sua origem menor:

como já distinguir  
onde começa a hera, a argila,  
ou a terra acaba?

Desejei longamente  
liso muro, e branco,  
puro sol em si

como qualquer laranja;  
leve laje sonhei  
largada no espaço.

Onde a cidade  
volante, a nuvem  
civil sonhada?”

\*

“Uma flauta: como  
dominá-la, cavalo  
solto, que é louco?

*Anfion e  
a flauta*

Como antecipar  
a árvore de som  
de tal semente?

daquele grão de vento  
recebido no açude  
a flauta cana ainda?

Uma flauta: como prever  
suas modulações,  
cavalo solto e louco?

Como traçar suas ondas  
antecipadamente, como faz,  
no tempo, o mar?

A flauta, eu a joguei  
aos peixes surdos-  
mudos do mar.”

