

NOTAS SOBRE A FILOSOFIA DO TRÁGICO: SCHILLER E CAMUS

Moisés Oliveira Alves¹

Resumo: O artigo apresenta duas noções da filosofia do trágico (liberdade e consciência), propostas pelos artistas-pensadores Friedrich Schiller e Albert Camus. Os dois dramaturgos escreveram longos ensaios para pensar o trágico como uma proposição estética, um modo de vida e uma hermenêutica.

PALAVRAS-CHAVE: teorias do drama; trágico; liberdade; consciência; filosofia

Abstract: The article presents two notions of the philosophy of the tragic (freedom and consciousness), proposed by the artists and thinkers Friedrich Schiller and Albert Camus. The two playwrights wrote essays to reconsider the tragic as an aesthetic proposition, a way of life and a hermeneutics.

KEYWORDS: drama's theories; tragic; freedom; consciousness; philosophy

¹ Professor Adjunto do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana. Atua nos cursos de graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários-PROGEL/UEFS.

A partir de um curioso interesse em criar uma cartografia para a tragédia grega, Aristóteles funda, através da *Poética*, uma sistematização dos estudos literários. Podemos dizer que, dentro do discurso da teoria da literatura, a arte poética aristotélica se estende da natureza da tragédia até os efeitos causados por ela, do caráter de verossimilhança às figuras de linguagem tidas como pertinentes em sua construção. Nota-se que, embora o pensador grego tenha discorrido sobre a poesia trágica no âmbito do gênero literário, *a ideia do trágico* não foi seu objeto de análise.

A decisão de tornar Édipo ponto de partida para seu exercício crítico e didático, com o intuito de orientar seus contemporâneos sobre os meios mais assertivos para criação de uma tragédia, não é para Aristóteles, *pensar* a trajetória trágica de Édipo. A decisão do filósofo grego em escolher a saga edipiana aponta que, mesmo exercendo uma crítica de ordem literária, o drama de Sófocles raptou o pensador de certa maneira. Dentre tantas tragédias já escritas na época, o que, de fato, na trajetória de Édipo tenha fignado Aristóteles transforma-se numa questão que deseja ser pensada. A tragédia se sobressai como foco de análise na poética aristotélica. A partir do século XVIII, o termo *poética* será visto como um sistema coercivo, normativo, a fim de estabelecer uma forma de escritura do texto dramático. Na concepção de Peter Szondi, a partir de alguns filósofos como Schelling e Hegel, surge o pensamento trágico: “Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico” (SZONDI, 2004, p. 23).

Segundo Szondi, os filósofos que investiram num projeto de conceituar a questão trágica se distanciaram das análises das obras, transformando essa noção ao mesmo tempo considerada como uma proposição estética, um modo de viver ou hermenêutica em difíceis teoremas filosóficos. Se o próprio texto guarda suas relações com outras mídias, outros campos do saber, então, percebemos que os conceitos se desdobram na obra em movimentos ondulares: não é somente de dentro para fora, nem de fora para dentro. Nesta perspectiva, Szondi sugere recorrer à própria ação, ou seja, ao drama (em seu sentido etimológico) como ponto de partida para se pensar o trágico; nem definições que possam ser previamente aplicadas aos textos, nem forçar que eles se relacionem forçosamente com as teorias já determinadas, “como o conceito de trágico se ergue desastrosamente da concretude dos problemas filosóficos até às alturas da

abstração, é preciso que ele baixe até o nível mais concreto das tragédias” (SZONDI, 2004, p. 85).

A tragédia é uma pátria onde cabem paixões dilacerantes, arrebatadoras, paralisantes e fatais. Lugar de extermínios, surtos, incestos, parricídio. Arena povoada simultaneamente por reis e escravos, deuses, fantasmas e rainhas. Infanticidas. As bandeiras hasteadas são erguidas ao longo dos séculos para demarcar um campo preciso: espaço deflagrador de rupturas com os valores morais. Desde os textos trágicos escritos na antiga Grécia, soma-se a eles o esforço, no decorrer dos tempos, de preservar o gênero que garante toda forma de vivência possível ao sujeito. Os inúmeros personagens que compõem essa rede possuem uma estranha liberdade de decisão: se por um lado o destino edipiano é devassado pelas divindades, em contrapartida, a figura trágica mais emblemática elege a cegueira como expressão de sua liberdade.

Nota-se que a questão trágica suscita grande interesse por parte de filósofos, críticos literários e dramaturgos, tendo ressoado no final do século XVIII com destaque em Friedrich Schiller, escritor e teórico do tema. Este autor dedica inúmeros ensaios e criações literárias baseando-se no pensamento e na estrutura da tragédia. Seus estudos incitam discussão, uma vez que Schiller vê na expressão trágica, a constatação da filosofia kantiana, fundamentada no juízo moral, na busca da verdade e na apreciação estética através do entendimento. Segundo o dramaturgo alemão, o objeto artístico tem necessariamente de agradar à razão, caso seja moderado pela representação. A tragédia combina entendimento e dor, isto é, forças morais e forças naturais, respectivamente: “O gênero literário que nos proporcione o prazer moral em elevado grau terá de servir-se, por essa mesma razão, dos sentimentos mistos, deleitando-nos através da dor. Isso é que faz, sobretudo, a tragédia.” (SCHILLER, 1964, p. 21).

A teoria estética proposta visa conjugar as representações artísticas com uma finalidade moral. O *estado lúdico* transforma-se num meio empregado para atingi-la plenamente, porém esse labor da arte só se torna possível através de um espaço irrestrito de liberdade, em que a tragédia venha a encenar os desejos mais avassaladores da humanidade, sem censura,

Só cumprindo seu efeito estético *máximo* é que ela irá exercer uma benéfica influência sobre a moral; mas só ao praticar a sua inteira liberdade é que pode cumprir o seu supremo efeito. (SCHILLER, 1964, p. 22).

A noção trágica schilleriana afirma a tragédia como o lugar de atrevimento e audácia, visto que uma cultura faz uso de sua arena para *trair* um aparato de dogmas e valores inerentes à sua tradição. Daí decorre uma importante contribuição de sua poética, no tocante ao conceito de liberdade que delicadamente vai se desdobrando: o herói trágico assombra o leitor através de sua *decisão*.

Indo na via contrária da reflexão aristotélica, Schiller desconhece que o terror e a piedade surjam como efeito de assombro sobre o destino do herói. O fato de Antígona, a exemplo, ter sido enterrada viva ou Lady Macbeth ter sucumbido à loucura não atinge um grau suficiente capaz de horrorizar o sujeito comum. Ambas desconsideraram leis atuantes em suas respectivas zonas de convivência. A decisão de se insurgir contra a força moral é que, segundo o dramaturgo alemão, apavora, uma vez que esses personagens agem em consonância com sua força de vontade e crenças, apesar de estarem em desalinho com o bom senso e o senso comum:

Por outro lado, todavia, quão admirável e indescritivelmente grandioso não é preferir ousadamente a mais grosseira contradição à inclinação a ver-se em desacordo com o sentimento moral, e isto tão-só para agir em harmonia com o superior dever moral, a contrariar o máximo interesse da sensibilidade e a infringir as regras do bom senso? (SCHILLER, 1964, p. 22).

Bem ou mal, coerente ou não, nota-se que a questão da moral transformou-se em um recurso dramático que muitos autores esforçaram-se por manter em suas obras, atualizando para seus devidos contextos históricos seu teor de relevância. Obviamente que toda tragédia, escrita em qualquer época, traz sua diferença e produz sua especificidade, ao passo que não é reduzida por esta ou aquela estratégia de construção literária. Porém, seja ela ática, moderna ou mesmo contemporânea, o desrespeito aos códigos e comportamentos dominantes impõe uma nuance trágica. Vale mencionar o texto *Horácio*, escrito por Heiner Müller (2003): Horácio não titubeia em assassinar aquela que lamenta a morte de seu rival, mesmo sendo esta mulher sua irmã. O herói mülleriano é posto em julgamento popular e morre primeiro decorrente de sua própria ideia de justiça, assassinando um ente familiar (sua irmã), pois crê como inadmissível o sofrimento pelo inimigo, sacrificando a vida em nome de uma coletividade cuja própria unidade e identidade desconhece, mas a chama de pátria e humanidade. Morre

contraditoriamente pelas mãos do povo, que visou ao longo da vida defender, mas que não o perdoou.

A ação *heroica* é sobretudo interessada. O auge da teoria schilleriana toma como fundamento o pressuposto de que a afirmação moral compensa a morte – neste aspecto tanto um virtuoso quanto um criminoso se igualam –, pois cada um segue à risca suas próprias éticas, cumprindo com satisfação sua sina, uma vez que moralidade consta aí também como sinonímica da razão, independentemente desta legislar sobre boas ou más condutas. O avanço de Schiller é tornar possíveis outros olhares a respeito da principal figura da tragédia. Ao agir em conformidade com o que julga certo, necessário, coerente, lago, vilão shakespeariano, deixa de ser nesta perspectiva de leitura um sujeito do mal.

Quando Timoleonte, de Corinto, manda assassinar Timófano, seu irmão amado, mas ambicioso, porque a sua opinião acerca do dever patriótico o prende ao extermínio de tudo que ponha em perigo a república, vemo-lo, não sem terror e abominação, cometer esta ação antinatural e tão contrária ao sentimento moral. No entanto, a nossa abominação dissolve-se logo no mais alto respeito à virtude heroica, a qual mantêm as suas sentenças contra toda influência da inclinação. [...] Exatamente nos casos em que nosso entendimento não está a favor da personagem, é que se reconhece quanto sobrepomos a obediência ao dever à adequação a fins. (SCHILLER, 1964, p. 25).

Nota-se o avanço da teoria schilleriana em fraturar de certa maneira a dicotomia entre o bem e mal, em relação à realidade dos personagens das tragédias. As qualidades do *homem bom* são mutantes, cabendo a cada época instituir sua pedagogia dos bons valores. Quando Antígona (2009) viola a ordem do rei em defesa do enterro de seu irmão, estando a par das consequências deste delito, a filha malograda de Édipo sai em defesa de uma honra familiar que não impedirá sua morte. Essa liberdade de ação da personagem torna-se contraditória: ela só sai em defesa do corpo por sentir-se responsável pelo destino da família. O paradoxo se instala, uma vez que Antígona quer libertar alguém (mesmo que seja um corpo morto de uma ordem tirânica), por estar presa a um colapso familiar, a uma herança.

Essa atitude confirma outra lei, talvez mais cruel e sarcástica em relação aos heróis trágicos clássicos: abrem mão de sua própria história em prol da história abstrata da pátria, do sangue e dos povos. Schiller não problematiza esse *sim* de Antígona,

entendido por nós como uma afirmação para a morte, pois sua leitura o considera apenas como uma necessidade de estar em ajuste com um juízo, uma razão: “Mas o sacrifício da vida a serviço de um objetivo moral ganha um alto sentido final, porque a vida nunca é importante por si mesma, como fim, mas tão-só como meio para os fins morais”. (SCHILLER, 1964, p.22)

As análises do dramaturgo e médico alemão estão ainda comprometidas com uma lógica cujo binarismo recai no par causa-efeito, pois silenciosamente perpassa nos seus escritos o problema da compensação. Em outras palavras, o *sacrifício* schilleriano faz com que a afirmação moral, isto é, morrer em favor de uma crença ou dever possa compensar a perda da vida.

Os estudos sobre o trágico jogam com outros campos do saber quando ajudam a pensar a noção de liberdade. Albert Camus (2006) tensiona essa questão, sustentando a tese de que os homens não são livres e que precisam se haver com esse fato. Tece uma teoria cuja tragicidade é a conquista de uma consciência por parte do sujeito de sua própria situação. A liberdade com a qual trabalha, esclarece, não é a metafísica, segundo a qual o indivíduo possui livremente direito de escolha. Esta tradição de pensamento desconsidera a força dispendida pelos contextos histórico, político e artístico que o circundam e por outra força que o agita, descrita por Freud no início do século XX como o inconsciente.

Camus lapida posteriormente um emaranhado de reflexões durante a Segunda Guerra Mundial sobre o que nomeou de uma filosofia do absurdo. Nela, a liberdade insinua-se como um experimento, um exercício individual, já que nem o Estado nem os sistemas de conhecimento oferecem-na como prioridade nas suas travessias discursivas:

Para permanecer fiel a este método, não tenho nada a ver com a liberdade metafísica. Não me interessa saber se o homem é livre. Só posso experimentar minha própria liberdade. E sobre esta não posso ter noções gerais, somente algumas apreciações claras. O problema da “liberdade em si” não tem sentido. Por que está ligado de uma outra maneira ao problema de Deus. Saber se o homem é livre é saber se ele pode ter um amo (CAMUS, 2006, p.67-68).

Os valores modernos fizeram da liberdade uma condição inerente à vida de todo indivíduo, sem alertá-lo, porém, para o caráter abstrato de seu conceito, uma vez que

as sociedades são regidas por um coletivo de éticas e moralidades que restringem seu pleno exercício. Desde o corpo ao uso da língua, o sujeito vê-se diante de duras imposições, nas quais seu caráter edifica-se através de leis. Vale ressaltar que o herói trágico na ótica schilleriana está envolto em modos de aprisionamento, uma vez que nota em sua ação um sentido e uma verdade.

Se há uma liberdade possível, ela é, segundo Camus, absurda. Neste caso, o dramaturgo argelino joga com o esquema de uma *consciência trágica* cuja principal tarefa se volta para a desalienação do vivente: em vez de uma liberdade mascarada, a revolta. Este termo funciona, neste modo de pensar, como uma chave, já que revoltar-se quer dizer cultivar uma força diante de um destino dilacerador. A noção trágica proposta e vivenciada pelos seres de ficção de Camus nega contundentemente a maneira que os heróis operam suas vidas, pois a morte consentida não resulta, nesta perspectiva, como um ato libertário, transfigurador da situação, mas constata que o sujeito foi superado pela total ausência de sentido:

Consciência e revolta, estas recusas são o contrário da renúncia. Pelo contrário, tudo que há de irreduzível e apaixonado num coração humano, lhes insufla ânimo e vida. Trata-se de morrer irreconciliado, não de bom grado. (CAMUS, 2006, p.67).

O pensamento tanto de Schiller quanto de Camus encontra-se a partir do momento em que o herói trágico é, dentre todos, quem abusa de sua liberdade de ação, porém o escritor romântico alemão entende esse ato como uma conduta interessada, geradora de transformações:

Os heróis são tão sensíveis aos sofrimentos todos da humanidade como qualquer pessoa, e os faz heróis é justamente o fato de sentirem o sofrimento intensa e intimamente, sem que este os subjogue. Amam a vida tão ardorosamente quanto nós outros, mas esse sentimento não os domina a ponto de não poderem sacrificá-la quando o exigem os deveres de honra ou da humanidade. (SCHILLER, 1964, 105-106)

Nota-se aí que o *herói trágico* difere em muitos aspectos do *homem absurdo*. O primeiro é entendido por uma tradição filosófica como um modelo, ícone de uma tradição literária tanto narrativa quanto dramática, cujo modo de agir servirá como referente, um lugar de memória, integrando, portanto, uma pequena mitologia. O *herói* deseja uma distância do homem comum, além de ser aquele que trabalha, tendo em vista o compromisso com o eterno, instância que promete fixar seu nome na

posteridade e transformá-lo em símbolo maior de uma época. A modernidade produziu o *Fausto* (2004), personagem goethiano, cujo desejo se volta para manutenção a qualquer preço da infinitude de seu corpo e alma. Se há um engano na principal personagem trágica moderna, é sua desistência do tempo presente. Projeta-se mesmo sem sua carne para um tempo vindouro onde nada assegurará a permanência de suas ações.

Quanto ao personagem absurdo, opta por preservar a pobreza de seu nome, já que sua assinatura não visa a ser o repositório de uma cultura nacional ou linhagem familiar. Decide viver num mundo considerado escasso, já que desconhece a existência de nobrezas, bandeiras e divindades. O herói, que no absurdo volta a ser homem, ou o homem que desiste de sua condição heroica, possui consciência de seus limites, por isso não pode, desse modo, arriscar sua única precária garantia: a vida:

Em certo ponto do seu caminho, o homem absurdo é solicitado. [...] Pedem-lhe para saltar. Tudo o que ele pode responder é que não entende bem, que isso não é coisa evidente. Só quer fazer justamente aquilo que entende bem. Afirmam que aquilo é pecado de orgulho, mas ele não entende a noção de pecado; talvez o inferno esteja ao final, mas ele não tem imaginação suficiente para vislumbrar esse estranho futuro; talvez perca a vida imortal, mas isso lhe parece fútil (CAMUS, 2006, p. 65);

Dentre os gêneros literários, a tragédia é possivelmente aquele que mais trabalhou com a noção do herói, porém o espaço destinado a essa figura possui suas rugas e desdobramentos, transformando-se sim em um modelo, mas fotografado em múltiplas poses. A postura de suas atitudes impossibilita que variados e múltiplos exercícios críticos o engesse em uma forma única. Ele, o herói, faz reviver os estudos sobre o trágico, insiste através da potência de suas ações, além de forçar aqueles que se expõem a participar de sua travessia a elaborar algumas constantes indagações: o que quer alguém que diz morrer por amor? Que energia se agita nesse vivente e o leva abismar-se? O que deseja aquele que desafia todo o emaranhado de leis?

No meio de tantas respostas (todas possíveis e insatisfatórias), resta ao leitor que se destina a participar dessas minuciosas trajetórias apenas um conjunto disforme de experiências. O destino do herói ou suas escolhas podem ser a história de qualquer sujeito. Em todo caso, concordamos com a máxima aristotélica de que seja lá qual for sua vereda, ela sempre assustará em qualquer contemporaneidade. Daí, podemos

justificar as retomadas e a curiosidade de pensar a teoria trágica. Sendo que, em cada uma dessas passagens, é o leitor o único sobrevivente, ao lado de um silêncio mais específico e perturbador.

REFERÊNCIAS

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Record, 2006.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto*. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, Edição bilíngüe, 2004.

MÜLLER, Heiner. *Horácio*. In: _____. *O espanto no teatro*. Trad. Ingrid Goudela. Perspectiva, 2003.

SCHELLING. Cartas sobre dogmatismo e criticismo. In: SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p. 29.

SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. São Paulo: Herder, 1964.

SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, v 1, 2009.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.