

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Neusa Monteiro

Hegel: A comédia dramática nos *Cursos de estética*
(Versão Corrigida)

São Paulo

2023

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

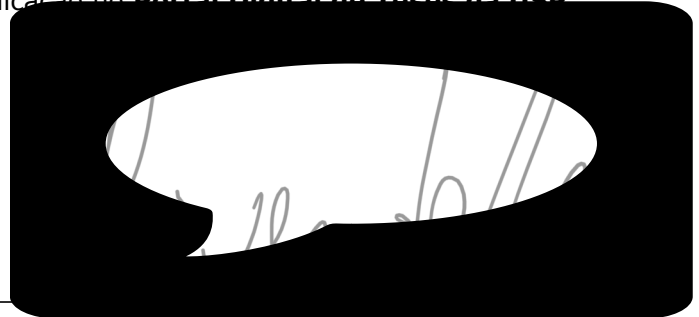
Nome do (a) aluno (a): Neusa Monteiro

Data da defesa: 10/08/2023

Nome do Prof. (a) orientador (a): Oliver Tollle

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 09/10/2023.



(Assinatura do (a) orientador (a))

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M772h Monteiro, Neusa
Hegel: A comédia dramática nos Cursos de Estética
/ Neusa Monteiro; orientador Oliver Tolle - São
Paulo, 2023.
110 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Filosofia. Área de
concentração: Filosofia.

1. ARTES. 2. ARTES DO ESPETÁCULO. 3. GÊNEROS DAS
ARTES DO ESPETÁCULO. 4. COMÉDIA. I. Tolle, Oliver,
orient. II. Título.

Neusa Monteiro

Hegel: A comédia dramática nos *Cursos de estética*
(Versão Corrigida)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Oliver Tolle.

Folha de Aprovação

MONTEIRO, N. Hegel: A comédia dramática nos Cursos de estética. 2023.
Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Aprovada em 10 de agosto de 2023.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Jacqueline Ramos

Instituição: UFS

Prof. Dr. Nazareno Eduardo de Almeida

Instituição: UFSC

Dr^a. Rosana de Oliveira

Instituição: USP

RESUMO

MONTEIRO, N. Hegel: A comédia dramática nos Cursos de estética. 2023. 110f. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Esta dissertação apresenta a comédia dramática nos *CE* com base nas seguintes premissas: a autonomia e a liberdade são o fundamento da comédia e do cômico; Hegel contrapõe o riso contagiante e a autoconfiança dos antigos à apatia e à indiferença dos modernos; a autonomia das personagens de Aristófanes é tributária do espírito livre da tragédia ática; o risível das comédias clássicas atravessa a Idade Média para se transformar em repulsa nas comédias modernas. A questão que permeia esta pesquisa diz respeito ao papel da comédia, ou mais precisamente, da Forma do humorístico, na dissolução da Arte. O objetivo central foi compreender as razões que levaram Hegel a afirmar que as comédias românticas não passam de imitações burlescas; que imitações burlescas não são expressões de Arte; que a subjetividade do humorístico é o fim da comédia e do cômico.

Palavras-chave: Comédia, cômico, humorístico, burlesco, Arte.

ABSTRACT

MONTEIRO, N. Hegel: Dramatic Comedy on Aesthetics. 2023. 110f. Dissertation (Master Degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

This dissertation presents dramatic comedy in the *CE* on the basis of the following premises: autonomy and freedom are the foundation of comedy and the comic; Hegel contrasts the contagious laughter and self-confidence of the ancients with the apathy and indifference of the moderns; the autonomy of Aristophane's characters is tributary to the free spirit of Attic tragedy; the laughability of classical comedies crosses the Middle Ages to become repulsion in modern comedies. The question that permeates this research concerns the role of comedy, or more precisely, the Form of the humoristic, in the dissolution of Art. The central objective was to understand the reasons that led Hegel to state that romantic comedies are nothing but burlesque imitations; that burlesque imitations are not expressions of Art; that the subjectivity of the humoristic is the end of comedy and the comic.

Key Words: Comedy, comic, humoristic, burlesque, Art.

LUCENTIO

*Como foi sempre o meu desejo, Trânio,
Conhecer Pádua, esse berço das artes,
Aqui cheguei à fértil Lombardia,
Doce jardim da nossa grande Itália;
E armado com o carinho de meu pai,
As bênçãos dele e a sua companhia,
Meu criado querido e confiável,
Aqui vivamos e talvez eu siga
A trilha do saber com bons estudos.
Pisa, famosa por seus cidadãos,
Deu vida a mim e, antes, a meu pai –
Mercador conhecido pelo mundo –
Vincentio, da linhagem Bentivolii.
A mim, seu filho, educado em Florença,
Fica bem, pra servir tais esperanças,
Cobrir a sorte com ações virtuosas.
Por isso, Trânio, de momento estudo
A virtude e, na filosofia, a parte
Que é conquistada só pela virtude.
Diga o que pensa, pois sai de Pisa
E estou em Pádua, como o que abandona
Um lago raso pra pular no fundo
Só por querer saciar a sua sede.*

TRÂNIO

*Mi perdonato, meu patrão gentil;
Em tudo o meu afeto é igual ao seu,
E alegro-me por vê-lo resolvido
A sugar da filosofia o mel.
Mas, meu amo, mesmo enquanto admiramos
A virtude e a disciplina moral,
Não sejamos estoicos ou estúpidos,
E nem tão presos às leis de Aristóteles
A ponto de abjurar de todo Ovidio.
Fala de lógica com seus amigos,
Na conversa comum use a retórica;
A música e a poesia sempre animam,
E quanto aos números e à metafísica,
Procure-o quando o estômago pedir.
Não há proveito onde não há prazer:
Estude, enfim, aquilo de que gosta.*

Sumário

Introdução	7
1.Os princípios da comédia e do cômico na poesia dramática	14
1.1.O desfecho cômico da tragédia ática	28
1.1.1.A relação histórica, teórica e crítica entre os gêneros épico, lírico e dramático	30
1.1.2.A correlação entre a comédia e a tragédia no teatro clássico	36
1.1.3.A tragicomédia e a sátira entre a tragédia e a comédia dramáticas	48
2.A comédia dramática	60
2.1.A <i>idea</i> de um espírito livre na comédia clássica	63
2.2.O riso contagiante e o senso crítico de Aristófanes	69
2.3.A apatia e a indiferença da Idade Média nos espetáculos cômicos modernos	81
2.3.1.Imitações burlescas não são expressões de Arte	92
2.3.2.A subjetividade do humorístico é o fim da comédia e do cômico	94
2.3.3.À Arte cabe libertar o Conteúdo do espírito	96
Conclusão	100
Referências bibliográficas	105

Introdução

Esta dissertação é sobre a comédia dramática nas *Vorlesungen über die Ästhetik* (doravante *VuA*) publicação *post mortem* de Hegel organizada por H.G. Hotho a partir das anotações de Hegel e dos cadernos de alunos que frequentaram suas preleções em Heidelberg no ano de 1818 e em Berlim nos anos de 1820/21, 1823, 1826 e 1828/29. A versão brasileira das *VuA* é baseada na edição *Werke [in 20 Bänden]*, Frankfurt am Main, Suhrkamp (1986), volumes 13, 14 e 15 reeditados por Eva Moldenhauer e Karl Markus Michel levando em conta a 2ª edição de 1842 de Hotho. A tradução para o português do Brasil é de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle com consultoria de Victor Knoll publicada (2004) e revista (2014) pela Edusp com o título *Cursos de estética* (doravante *CE*): vol. I, vol. II, vol. III e vol. IV. É importante ressaltar que o cotejamento que se faz naturalmente entre as traduções e seus originais ao longo de uma pesquisa implicou aqui em citações de Hegel muitas vezes distintas desta tradução, o que será notado também nas citações de outros autores e comentadores de outras línguas. Ademais, esta dissertação parte do vol. IV dos *CE*, e mais especificamente, do capítulo III intitulado “A poesia” (2004 ou 2014; p. 11). Trata-se de um capítulo dividido em três itens (A, B e C) onde Hegel discorre sobre as diferenças entre a poesia e a prosa, estabelece a correlação entre as expressões poéticas e busca uma conexão entre os aspectos teóricos, históricos e críticos da arte discursiva. No item C intitulado “As diferenças de gênero da poesia” (p. 82), notam-se os princípios que regem a poesia épica, a poesia lírica e a poesia dramática; no subitem III: “A poesia dramática” (p. 200), a formação do drama e dos espetáculos teatrais; e, por fim, “n’As espécies de poesia dramática e seus principais momentos históricos” (p. 234), a tragédia, a tragicomédia, a comédia e a sátira.

Para além deste capítulo onde Hegel se ocupa da comédia e da tragédia, encontram-se referências ao cômico, ao chiste, ao irônico e ao satírico nos seguintes itens e subitens dos *CE*: “A ironia” (vol. I, p. 81), “A fábula” (vol. II, p. 110) e “A sátira” (vol. II, p. 243). Outro ponto importante, é que as considerações de Hegel sobre a comédia estão sempre suportadas por um repertório de teorias críticas, como os postulados poéticos e do discurso de Aristóteles, os pressupostos que se seguiram desses postulados, as hipóteses sobre a origem da comédia, as concepções do cômico, do irônico, do satírico etc. Dentre tais teorias, destacam-se: *Poética*, de Aristóteles, nas traduções de Eudoro de Sousa (1990), Marcos Ribeiro de Lima (2013) e Paulo Pinheiro (2015); *Retórica*, de Aristóteles, na tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento (2005 e 2020); *A poética clássica*, de Aristóteles,

Horácio e Longino, na tradução de Jaime Bruna (2014); *As belas artes reduzidas a um mesmo princípio*, de Charles Batteux (2009); *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*, de Friedrich Schlegel, na tradução de Victor-Pierre Stirnimann (1994); *Doutrina da arte*, de August Schlegel, na tradução de Marco Aurélio Werle (2014); *Filosofia da arte*, de F.W.J. Schelling, na tradução de Márcio Suzuki (2010); *Objetos trágicos, objetos estéticos*, de Friedrich Schiller, na tradução de Vladimir Vieira (2018); *Teorias do teatro*, de Marvin Carlson, na tradução de Gilson César Cardoso de Souza (1995); *Introdução às grandes teorias do teatro*, de Jean-Jacques Roubine, na tradução de Andre Telles (2000); *História mundial do teatro*, de Margot Berthold, na tradução de Maria Paula v. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia (2008); *O riso doído: atualizando o mito, o rito e o teatro grego*, de A.V. Reñones (2002); *Teatro grego e teatro romano*, de Newton Belleza (1961).

Pelo volume de obras citadas, fica nítido a dificuldade de abarcar o conjunto das teorias que fundamentam a comédia e o cômico. No caso do cômico, que se categoriza pela invectiva, censura, escárnio, chiste, zombaria, riso, risível, ironia, piada, a ideia foi explorar o riso e o risível que marcam as diferenças entre a comédia clássica e a comédia moderna de acordo com Hegel. Quanto às hipóteses sobre a gênese da comédia propriamente dita, a opção foi se concentrar nos autores que permitiram traçar uma linha desde os sátiros até o desfecho cômico da tragédia ática, mas o resultado é que não é tão fácil assim distinguir a comédia da sátira ou o satírico do cômico. Desses autores e dos que se ocuparam da invectiva, da censura, da ironia, do cômico etc., temos A. Huddleston (*Hegel on comedy: theodicy, social criticism and the supreme task of art* (2014)); R. Wicks (*A estética de Hegel: uma visão geral* (2014)), Soren Kierkegaard (*O conceito de ironia constantemente referido à Sócrates* (2013)), Romero Freitas (*O cômico e o trágico no romantismo alemão* (2008)), Martin Thibodeau (*Hegel e a tragédia grega* (2015)), Michael Korfmann (*O antigo versus o moderno: o debate histórico de Gottsched, Bodmer e Breitinger* (2010)) e Mark W. Roche (*Hegel's theory of comedy in the context of hegelian and modern reflections on comedy* (2002) e *Tragedy and Comedy: A Systematic Study and a Critique of Hegel* (1998)). Em se tratando da origem dos espetáculos cômicos, Johann Cristoph Gottsched (1700 – 1766) nos indica em sua *Theoretische Schriften in Versuch einer kritischen Dichtkunst* (1730), que foi a introdução do satírico na tragédia ática, e não um final feliz para o trágico, o que deu origem à comédia dramática. Para Hegel, no entanto, a sátira se coloca entre a tragédia e a comédia e é apenas ‘uma forma de passagem do ideal clássico’.

Dos vários comentadores da comédia e do cômico com base nos *CE*, mas também, da relação das comédias de Aristófanes com o fim da religião natural (“A religião da arte”) na *Fenomenologia do espírito* (doravante *FE*) (1807, p. 462 e ss.), sublinham-se os seguintes autores: 1) Mark Alznauer (*Hegel on tragedy and comedy: new essays* (2021)). Trata-se de uma edição de textos sobre a tragédia, a comédia e o papel de Aristófanes na chamada ‘obra de arte espiritual’. Nessa edição, encontram-se os artigos *From comedy to Christianity: The Nihilism of Aristophanic Laughter*, de Paul T. Wilford, e *Hegel on the other comedy* (2021), de Martin Donougho. Wilford explora a comédia nos *CE*, na *FE* e nas *Lectures on the History of Philosophy* (doravante *LHP*) (1892); Donougho, o *Lustspiel* alemão, as comédias de Aristófanes na *FE* e a crítica de Hegel à comédia *Die Bekehrten* (*O convertido* (1826)), de Ernst Raupach; 2) Peter Wake (*Taking the ladder down: Hegel on comedy and religious experience* (2021)) e W. Desmond (*Beyond Hegel and Dialectic: speculation, cult and comedy* (1992)) trabalham a comédia na *FE*; 3) Niklas Hebing (*Hegels Ästhetik des Komischen* (2015)) se aprofunda nas categorias do cômico, como a zombaria, o deboche, a ironia, o riso, o humor etc.; 4) Lydia L. Moland (*Hegel on Comedy and Humor* (2018)) e Patrick de Oliveira Almeida (*Humor objetivo e aparência estética: uma leitura sobre a questão da dissolução da Arte na Estética de Hegel* (2017)) exploram mais a questão do humor. É importante frisar, que dada a necessidade de um recorte que abrangesse de forma restrita a comédia dramática nos *CE*, nem todas estas obras foram utilizadas nesta dissertação. No entanto, como são importantes para pensar certas teses, esclarecer certas dúvidas e reafirmar certas controvérsias, encontram-se ao longo do texto e nas notas de rodapé.

Os *CE* evidenciam duas teses cruciais para a filosofia da arte. Uma, é sobre o conceito de beleza fundamentada no princípio de unidade, totalidade e universalidade do espírito. A outra, é sobre a dissolução deste princípio, o que resulta, segundo Hegel, no fim do belo, ou da beleza na Arte. Das questões que abrangem esta dissertação, uma delas é justamente aquela que relaciona a comédia dramática, ou mais propriamente a Forma do humorístico, a essa ideia de fim da beleza na Arte, mais conhecida como a tese do fim da Arte de Hegel. Na construção dessa tese, Hegel concebe o belo acima de toda a beleza que se pode ver no reino da natureza ou dos artificios do artístico, de onde se deduz que só é possível apreendê-lo e compreendê-lo no reino ou império do espírito; o reino, para Hegel, da ideação livre, autônoma e consciente de si, ou seja, o domínio das faculdades intelectivas que tem como Conteúdo o pensamento crítico e como Forma o conceito. Trata-se de uma tese, contudo, carregada de elementos que se fundamentam mais no fim da religião da Arte segundo a *FE* do que na comédia dramática dos

CE. Gerard Bras (*Hegel e a Arte* (1989)) observa, por exemplo, que se insistirmos em procurar razões para o fim da Arte nas representações que caracterizaram o Infinito (o divino, o Absoluto, Deus etc.) de forma finita, encontraremos sim a morte da Arte, mas da Arte cuja verdade reside na religião, e não na estética. De fato, a ideia de fim como morte da Arte não se encontra nos CE, o que se encontra é o conceito de dissolução de Formas de arte que vão sendo superadas, ou suprassumidas [*Aufhebung*], umas pelas outras. Como diz Pedro Sússekind na *Teoria do fim da Arte* (2017), Hegel nunca usou a expressão morte da Arte nos CE, “essa expressão só começou a ser empregada a partir dos *Dialogues Philosophiques* de Ernest Renan, publicados em 1848” (SÜSSEKIND, p. 13).

Muitos comentadores, no entanto, tomam essa tese como fruto da oposição entre o sensível e o inteligível na esfera da Arte cuja verdade reside nos sentidos da estética; outros, como produto da contradição entre a subjetividade e a objetividade das expressões artísticas; e outros, ainda, como efeito da superação do natural, do gênio e da intuição, pelo conceito da filosofia, o que Hegel até prenuncia, mas não como fim e sim como finalidade da Arte. De acordo com Bras, se tais diferenças forem tomadas como irreconciliáveis elas vão nos cegar e resultar, de fato, na morte da Arte, entretanto, é a Arte mesma quem nos mostra uma galeria infinita de obras que nos fazem enxergar aquilo que é de mais obscuro para a imaginação humana: o Infinito, o Absoluto, o divino, Deus. Marco Aurélio Werle, n’*A questão do fim da Arte de Hegel* (2011), é um dos que chama a atenção para esse poder da Arte; e, se existe um fim para a Arte, afirma Werle, existe um fim para a filosofia e um fim para a religião, afinal de contas, Arte, Religião e Filosofia, como expressões humanas, são a trindade que formam o espírito absoluto de Hegel, o *Zeitegeist* que pode ser compreendido, também, como o espírito de um tempo, a história de povo ou uma certa cultura. Por isso o fim da Arte não pode ser considerado jamais como um fenômeno isolado, como se a Arte, ao atingir uma espécie de ápice cultural, esgotasse a si mesma e à sua expressão. Muito ao contrário, a Arte é uma expressão do presente cultural, de modo que não se sustenta sob a chancela de um tempo futuro ou de uma história do passado. Sússekind, por seu turno, entende que é até possível falar da morte da Arte sob o aspecto da secularização, que é até possível falar de uma bela arte dos gregos e da época de ouro do medievo que ficou para trás; que o Absoluto, o divino, Deus, foi ultrapassado quando se tentou encontrar uma significação e um sentido para o Infinito com base no pensamento crítico e não mais na intuição.

Nas palavras de Hegel, destaca Sússekind, a Arte como uma destinação suprema se tornou coisa do passado. A transição da epopeia para o romance literário, a passagem dos

grandes discursos poéticos para a narrativa prosaica, tudo isso é tido como um sinal de sua secularização. O drama moderno, em oposição à tragédia antiga, por exemplo, se resume a caracteres ordinários, paixões subjetivas e conflitos internos. Nos espetáculos cômicos, as piadas, a ironia e o caráter particular dos artistas, nada têm em comum com o cômico dramático. Desse ponto de vista, sim, é até possível falar de um fim da Arte, mas como síntese de uma época em que ela era a expressão máxima de um povo. Só que na dialética de Hegel “a síntese ocorrida no terceiro momento não implica o encerramento definitivo dos momentos anteriores. Trata-se antes de uma superação (*Aufhebung*) que conserva aqueles momentos e os eleva a um outro patamar no qual eles não mais se contrapõem” (SÜSSEKIND, p. 16). Nesse sentido, é de se esperar que a Arte não só siga existindo no interior da Filosofia, como se torne ainda mais conceitual nessa intimidade com ela. Quanto a relacionar a comédia à tese do fim da Arte, esta dissertação mostra que é bem provável que esse fim tenha mais a ver com o surgimento das imitações burlescas e da Forma do humorístico, do que particularmente com a comédia e o cômico, e a prova disso é a sentença de Hegel que afirma que os espetáculos cômicos modernos não passam de imitações burlescas; que imitações burlescas não são expressões de Arte; que a subjetividade do humorístico é o fim da comédia dramática; que à Arte cabe libertar o Conteúdo do espírito, ou seja, a consciência de si. Pois bem, essas são as questões que norteiam esta dissertação, estruturada em dois capítulos que abordam o desenvolvimento da comédia dramática atrelada à liberdade do espírito. Uma tarefa que passa pelo método triádico de Hegel, aquele que busca conhecer os princípios históricos, teóricos e críticos dos conceitos em si mesmos.

O primeiro capítulo começa, portanto, com os princípios da comédia e do cômico na poesia dramática. Nele, trabalhou-se inicialmente os fundamentos do método triádico e os conceitos centrais da filosofia da arte de Hegel, como a *idea* de um espírito livre, do belo, do Absoluto, da dissolução das Formas de arte, da própria *Aufhebung*. Em seguida, foi preciso mostrar que Hegel faz suas considerações sobre a poesia dramática assentado na *Poética* de Aristóteles, mas também, na *Retórica* e na *Ética*. Sem levar isso em conta, muitas passagens sobre a comédia dramática ficam confusas. Foi preciso mostrar, ainda, que em vários momentos dos *CE* não se notam diferenças entre o desfecho cômico da tragédia ática, a comédia ática, a comédia antiga, a tragicomédia e a sátira. Outra questão que ocupou talvez demais o primeiro capítulo foi a tragédia, mas é impossível falar do desenvolvimento da comédia sem falar da tragédia clássica, e sobretudo em se tratando de Hegel, que enxerga na comédia e na tragédia dos gregos antigos uma unidade poética, a mesma unidade que ele encontra no conjunto da

poesia épica, poesia lírica e poesia dramática. Foi preciso explorar atentamente, da mesma forma, a questão dos tipos de riso nominados por Hegel: o riso falso, o riso ilusório e o riso verdadeiro. Enquanto alguns comentadores dos *CE* entendem esses tipos como categorias do cômico, outros usam essa mesma tipificação para diferenciar as várias formas adquiridas pela comédia ao longo do tempo, o que, contudo, não parece ser o caso de Hegel. Por isso as comédias de Aristófanes foram destacadas com o intuito de mostrar que talvez o riso falso, o riso ilusório e o riso verdadeiro sejam apenas categorias do cômico, e não gêneros ou subgêneros. Outra questão importante é que Hegel não dá para a sátira e nem para a tragicomédia o *status* de drama cômico. Isso obrigou a inserir o tratado sobre os poemas de censura de Gottsched e as teorias do *decorum* e *aptum* para mostrar que sobre isso não há um consenso; que se confundem na história da literatura a comédia e a sátira; que tragicomédia é um termo cunhado por Plauto.

O segundo capítulo, tendo-se já estabelecido os princípios e os fundamentos da comédia na poesia dramática, tenta abarcar o espírito livre de Hegel. Quer dizer, tenta mostrar como a *idea* de liberdade é representada nas tragédias antigas, mas principalmente, nas comédias e no cômico. Por isso, é um capítulo que segue os ‘estados de mundo’ de Hegel, isto é, o modo como Hegel apresenta a trajetória da *idea* de liberdade no item o II do vol. I dos *CE*: “O estado universal de mundo” (p. 189 e ss.). Tomando como base esses estados, é possível compreender, por exemplo, ‘a certeza em si e de si’ nas comédias de Aristófanes; é possível entender, que liberdade e autonomia são os fundamentos últimos da tragédia dos gregos, mas mais ainda, e na impossibilidade de serem exercidas, os princípios e os fins da comédia e do cômico. Aristófanes é, para Hegel, o representante máximo da liberdade e da autonomia do povo de Atenas, mas isso só acontece graças ao querer e ao agir das potências em si mesmas. E em se tratando desse querer e agir cômicos, Schlegel, em seu curto, mas enfático texto sobre a comédia *Vom Ästhetischen Werte der Griechischen Komödie* (1749) (*Sobre o valor estético da comédia grega*, tradução de Constantino Luz de Medeiros, 2016), afirma que Aristófanes, apesar de toda a beleza de sua obra, confundiu liberdade com libertinagem, o que não deixa de ser um contraponto à maioria dos críticos da comédia clássica. Quanto a Hegel, pode-se dizer que celebra a capacidade de poder imaginar, através de Aristófanes, a liberdade e a autonomia do povo de Atenas. No entanto, fala pouco, nos *CE*, de suas comédias, resumindo-as, particularmente, a exposições de figuras soberbas, arrogantes, levianas, insensatas, imprudentes etc., o que obrigou a recorrer a outros autores, como Schelling, e a outras obras de Hegel, como a *FE* e as *LHP*, para completar esse quadro. Por último, segue-se o riso contagiante e a

autoconfiança dos caracteres antigos em oposição à apatia e à indiferença das personagens cômicas da Idade Média: figuras apáticas que Hegel vê se consolidarem definitivamente nas comédias românticas dos estados modernos.

1. Os princípios da comédia e do cômico na poesia dramática

Na filosofia da arte de Hegel a poesia tem como princípio expressar o belo no reino do espírito. O reino do espírito é o reino da ideação livre, autônoma e autoconsciente; é o domínio do inteligível cujo conteúdo é o pensamento reflexivo, crítico, e a forma, o conceito. O pensamento crítico é aquele que concebe uma unidade de ideação, ou seja, uma *idea*¹, a partir dos sentidos do corpo, do entendimento, do juízo e da razão; o conceito é o resultado deste processo, é a análise, o julgamento, a reflexão. Para Hegel, *idea* é o produto da faculdade de conceituar, isto é, de criar representações mentais com base nas percepções, nos sentidos, no entendimento, na imaginação, no juízo e na razão. Logo, é uma representação mental produzida pelo encontro do sensível com o inteligível, ou com o espiritual. Análogo a Goethe, que concebia a *idea* da Arte como um produto da sensibilidade e da imaginação do artista, Hegel a concebe como um produto da liberdade, da autonomia e da consciência de si. Desse ponto de vista, os poetas são aqueles que criam, pela imaginação, a *idea* de um espírito livre, autônomo e consciente de si. E, sendo assim, a poesia dramática, como bela arte discursiva, é a representação perfeita da liberdade do espírito. No horizonte crítico dos *CE*, doravante *CE*, a poesia é “a arte universal do espírito que se libertou, que não depende mais da matéria sensível para ser real; que proclamou a si mesmo, no tempo e no espaço, como o ser movido pelos sentimentos em si” (HEGEL, p. 102)². Trata-se do momento histórico em que a representação do espírito não se prende mais às formas sensíveis e imóveis da Arte, como a arquitetura, a escultura, a música, a pintura etc., mas à *idea* do artístico. Quanto à expressão do belo no reino do espírito, em se tratando de Hegel é importante notar que o belo se traduz antes por divino, ou ainda, por Deus, o que implica saber como Hegel concebe Deus. Do mesmo modo, se relacionarmos a comédia ao princípio crítico da arte dramática, que no caso é o de expor o lado cômico deste espírito livre, autônomo e consciente de si, teremos de ir atrás dessa relação.

À primeira vista, parece que Hegel dá para a comédia um papel secundário. No entanto, é nítido que ela adquire centralidade quando ele a responsabiliza pelo fim completo da Arte.

¹*Idea*, do grego *eidos*, estará grafada desta forma para que não se confunda com ‘ideia’ no sentido exclusivamente abstrato. Nos *CE*, *idea* aparece como *Ideia*, em maiúsculo, para marcar a diferença entre o conceito que deriva da experiência sensível e o conceito puramente abstrato. *Idea* é o produto da experiência suprassensível a partir do sensível. É um conceito que correlaciona duas esferas aparentemente díspares na estética de Hegel: a do Conteúdo do espírito e a das Formas de arte. Um olhar mais atento nos mostra, por exemplo, que *idea* tanto se mostra como uma substância ideal, abstrata, da ordem do espírito, quanto real, concreta e da arte. Por isso, “*Ideia* é o que é própria e verdadeiramente efetivo” (HEGEL, p. 125). HEGEL, G.W.F.; *Cursos de estética*; vol. I; Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle com consultoria de Victor Knoll; São Paulo; EDUSP; 2004.

²*CE*, vol. I.

Para alguns comentadores dos *CE*, só é possível compreender o princípio do belo, ou do divino da Arte, através da comédia dramática. No ensaio *Hegel on comedy: theodicy, social criticism and the supreme task of art* (2014)³, Andrew Huddleston fala da importância de investigar como Hegel, ao invés de considerar a comédia uma arte menor, dá para ela um papel de destaque. “Investigar a importância que Hegel dá para a comédia nos ajudará não apenas a entender seus pontos de vista sobre o gênero, mas também, e o mais importante, a compreender como ele entende a finalidade da Arte”. (HUDDLESTON, p. 2). Sobre como Hegel concebe Deus, Robert Wicks, em *A estética de Hegel: uma visão geral* (1993)⁴, diz que Deus, para Hegel, não é o deus da religião, mas o ser universal, o Absoluto que se autodetermina pela consciência em si e de si como tal. É, então, o ser que se autodetermina conscientemente como único, todo e pleno. Se adicionarmos a isso o fato de que Hegel compreende que é somente pela faculdade do conceito (a faculdade humana capaz de criar uma *idea* a partir do encontro entre o sensível e o inteligível) que se pode chegar nesse ser, temos que o belo é a *idea* que os seres humanos podem ter da unicidade, da totalidade e da plenitude em si mesmos. Na doutrina, ou ideal do espírito hegeliano, essa é, portanto, a experiência autoconsciente da liberdade e do Absoluto em si mesmo.

A afirmação de Hegel de que o belo se apresenta perceptivamente como “aquilo que é divino”, ou Deus, equivale a dizer em termos religiosos, mas que é mais bem expresso e descrito pela filosofia, que o belo, para Hegel, é a apresentação perceptual daquilo que sua teoria metafísica afirma ser o incondicional ou o Absoluto; ou seja, que “aquilo que é conceitual” constitui a força motriz intrínseca a um universo autoconsciente. E, ademais, uma vez que Hegel sustenta que é o ser humano autoconsciente quem incorpora de modo mais claro esse princípio racional, conceitual, ele conclui que a mais alta beleza reside nos feitos e nas ações artísticas realizadas pelo ser humano racional. (WICKS, p. 409).

Considerando, pois, que a mais alta beleza reside nos feitos e nas ações artísticas realizadas pelo homem racional, em tais realizações se encontram, então, o belo, a consciência do Absoluto, do divino, de Deus. Uma consciência, nos *CE*, que se mostra de forma [*Gestalt*] concreta a partir de uma Forma [*Form.*] abstrata, ou ainda, pela manifestação dos conteúdos subjetivos [*Inhalt*] e objetivos [*Gehalt*] da Arte. *Form.*, no caso, como indicativo de uma Formação ideal e universal da Arte; por isso, Forma de arte simbólica, Forma de arte clássica, Forma de arte romântica; *Gestalt*, como formas concretas: a arquitetura, a escultura, a pintura, a música, a poesia e a prosa. Quanto à força motriz intrínseca a um universo autoconsciente, Wicks chama a atenção para a correspondência entre essa força e a força que leva à consciência

³HUDDLESTON, A.; *Hegel on comedy: theodicy, social criticism and the supreme task of art*; In *British Journal of Aesthetics*; vol. 54; Issue 2; April 2014; p. 227-240.

⁴WICKS, R.; *A estética de Hegel: uma visão geral*; In Hegel; Frederick C. Beiser (Org.); Trad. Guilherme Rodrigues Neto; Ed. Ideias & Letras; São Paulo; 2014.

em si e de si dos humanos. Na crença de que a humanidade sempre recorreu a um poder divino, a uma força externa para lutar contra a finitude da vida, e disso emanou a consciência em si e de Si, Hegel, constata Wicks, busca nestas consciências o princípio desta força e desta luta. E embora as consciências se superem com a incorporação de novos hábitos, novos costumes e novos valores, essa superação, suprassunção, ou *Aufhebung*, segundo Hegel, traz consigo a memória do belo, da liberdade, do Absoluto, do divino, de Deus. É com base neste raciocínio, portanto, que Hegel remete as Formas de arte à memória desta *Aufhebung* e, olhando para a comédia deste ponto de vista, pode-se dizer que ela é a forma de arte que manifesta o conteúdo cômico dessa memória histórica, o que se comprova na liberdade, no riso contagiante, na satisfação, na espirtualidade, na alegria, na felicidade sentidas, representadas e expressas por ela.

É importante dizer que o riso está associado diretamente à comédia e ao cômico, mas discorrer sobre a comédia não implica necessariamente discorrer sobre o cômico, o riso e as categorias de ambos. Se a ideia é explorar tudo isso, vale consultar Niklas Hebing em *Hegels Ästhetik des Komischen* (2015)⁵ e Peter Wake em *Taking the ladder down: Hegel on comedy and religious experience* (2021)⁶. Hebing explora com Hegel toda a estética da comédia incluindo as categorias do cômico; Wake, as distinções entre o riso do cômico verdadeiro e do ridículo, da zombaria, da loucura, do escárnio, da insensatez etc. “Hegel faz uma clara distinção entre a comédia e o riso. A comédia pode nos fazer rir, mas nem tudo o que nos faz rir merece ser chamado de ‘comédia’” (WAKE, p. 140). O verdadeiro riso do cômico, diz Hegel, surge da leveza e da ‘certeza em si e de si mesmo’, ou autoconfiança, que se colocam acima dos antagonismos e das oposições; resulta do bem-estar, da felicidade e da alegria da subjetividade que, segura e confiante em si mesma, é capaz de suportar qualquer coisa para realizar seus intentos.⁷ O riso como uma das categorias do cômico que se destaca aqui é aquele que dá origem à comédia pela necessidade de um desfecho calmo (como referido por Aristóteles, ou satisfatório como referido por Hegel, mas no sentido de satisfeito) para a tragédia ática. É uma espécie de riso que Hegel concebe com base nas expressões históricas do cômico e das comédias dramáticas. Sendo assim, a chave de acesso para pensar a comédia gira em torno dos seguintes tópicos dos *CE*: “As diferenças de gênero da poesia” (vol. IV, p. 82), onde se encontra a formação da poesia dramática; “A poesia dramática” (vol. IV, p. 200), onde Hegel explora os

⁵HEBBING, N.; *Hegels Ästhetik des Komischen*; Hamburg; Meiner Felix Verlag GmbH; 2015.

⁶WAKE, P.; *Taking the ladder down: Hegel on comedy and religious experience*; in *Hegel on tragedy and comedy: new essays*; Albany; State University of New York Press; 2021.

⁷*CE*, vol. IV, p. 240.

princípios que regem a poesia lírica, a poesia épica e o drama; “As espécies de poesia dramática e seus principais momentos históricos” (vol. IV, p. 234), onde temos a formação dos espetáculos teatrais e o desenvolvimento da tragédia, da tragicomédia, da comédia e da sátira.

Mas para chegar a tanto, é preciso seguir o método triádico de Hegel, ou melhor, o modo como ele concebe a comédia dramática a partir da correlação dos princípios teóricos, históricos e críticos da poesia e do drama. Mais precisamente, da correlação dos princípios poéticos que apontam a dramaticidade como a bela unidade⁸, ou composição sensível, das odes líricas e dos cantos épicos. Ou ainda, dos gêneros e das espécies poéticas que se ‘atualizam’, ou melhor dizendo, ‘que se presentificam de forma sensível no drama’. Tudo isso, segundo Hegel, regido por um único e mesmo princípio artístico, um princípio universal, portanto. A razão de seguir tal princípio é apreender as expressões cômicas do drama, pois do contrário, como compreender o papel da comédia na poesia dramática? Ou ainda, a correlação entre a comédia e a tragédia? No entanto, esse método de análise torna a tarefa de contextualizar a comédia algo muito complexo. Para começar, é impossível seguir os caminhos que levam à comédia dramática sem passar pela arte discursiva, pela poesia, pela tragédia e pelo drama. Outro ponto importante, é que se por ausência de anotações dos alunos de Hegel ou se porque já estava subentendido em suas aulas um certo contexto crítico, fato é que há várias passagens da poesia dramática que carecem de consulta a outros autores e comentadores de Hegel, como por exemplo, a mesma legitimidade dada por Hegel (no caso das tragédias clássicas) tanto para a necessidade, ou destino, quanto para a contingência, ou acaso; a designação da tragicomédia e da sátira como meras “formas de passagem do ideal clássico”; a qualificação da sátira como a arte moralista dos romanos em detrimento de seu papel cômico na formação do próprio teatro ático; o princípio do acaso de Eurípedes (480 a.C. – 406 a.C.), que parece antecipar, já na antiguidade, o protagonismo da subjetividade na Arte; a representação dramática do *ethos* grego através do *pathos*.

Questões, enfim, que se encontram (para além do tratamento que Hegel dá para a poesia dramática no item “A poesia dramática” (vol. IV, p. 200)) nos seguintes itens e subitens dos *CE*: “Finalidade da Arte” (vol. I, p. 62), onde discorre sobre o conteúdo moralista da arte como um todo; “A ironia” (vol. I, p. 81), onde distingue o cômico do irônico; “O Belo artístico, ou O Ideal” (vol. I, p. 165), onde fala do riso e da satisfação em si mesmo; dos estado do mundo; do

⁸O conceito de bela unidade utilizado aqui é aquele dado por Sulzer no verbete Unidade: “unidade é o fundamento da perfeição e da beleza; pois perfeito é aquilo que é inteiramente e sem falha o que deve ser; belo é aquilo cuja perfeição se sente sensivelmente, ou se percebe” (SULZER, p. 1). SULZER, J.G.; *Teoria geral das belas artes*; Trad. coletiva em progresso; Verbetes “Unidade”; Ed. Clandestina Digital: <https://www.editoraclandestina.org>.

pathos verdadeiro; da espirituosidade de Shakespeare etc.; “A fábula” (vol. II, p. 110), onde diz que as fábulas chistosas com traços míticos eram uma versão dada pela Idade Média para as fábulas de Esopo, e que essas, de algum modo, já estavam em Aristófanes (376 a.C. – 447 a.C.); “A sátira” (vol. II, p. 243), onde destaca as diferenças entre o satírico e o cômico e explica porque o satírico não se encaixa na poesia dramática; “Autonomia formal das particularidades individuais” (vol. II, p. 309), onde fala da dissolução da comédia clássica, ou dito de outra maneira, da dissolução do cômico em consequência da satisfação subjetiva e do mundo cômico das contingências. Há, ainda, as seguintes obras que colaboram para o entendimento das questões acima: a *Poética*, a *Retórica*, a *Ética a Nicômacos* e a *Ética a Eudemo*, de Aristóteles; *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates* (2013), de Soren Kierkegaard; *O cômico e o trágico no romantismo alemão* (2008), de Romero Freitas; *Filosofia do espírito*, de Hegel; *O riso doído: atualizando o mito, o rito e o teatro grego* (2002), de A.V. Reñones; *Hegel e a tragédia grega* (2015), de Martin Thibodeau; *Teatro grego e teatro romano* (1961), de Newton Belleza; *História mundial do teatro* (2008), de Margot Berthold; *Objetos trágicos, objetos estéticos: Friedrich Schiller* (2018), org. e trad. de Vladimir Vieira; *O antigo versus o moderno: o debate histórico de Gottsched, Bodmer e Breitinger* (2010), de Michael Korfmann; *As belas artes reduzidas a um mesmo princípio: Charles Batteux* (2009), trad. Natalia Maruyama e Adriano Ribeiro; *Theoretische Schriften: Von Satiren oder Strafgedichten* (1730), de Johann Cristoph Gottsched; *Teorias do teatro* (1995), de Marvin Carlson.

Para exemplificar a necessidade de uma consulta sistemática a esses e outros autores, temos na introdução, comentários e apêndices de Eudoro de Sousa à *Poética* (1990)⁹ várias notas sobre a hipótese de a tragédia ter passado pelo *satyrikon* antes de adquirir sua forma dramática.¹⁰ Como se confundem os desfechos cômicos da tragédia ática com a comédia e a sátira, essas notas talvez ajudem a esclarecer esse tema. Quanto à comédia ática, que também se confunde com a comédia clássica, Aristóteles a subscreve na evolução do gênero poético como a arte de imitar ‘homens ridículos’, desprovidos de valores elevados, de bons pensamentos, de bons costumes e de bons hábitos. E se na *Poética* a comédia não se mostra para além dessa imitação com a promessa de Aristóteles de que ela será pensada com a centralidade que merece em um segundo livro, nos *CE* Hegel a coloca no centro da discursividade do espírito, da consciência em si, da consciência de Si e da própria *Aufhebung*.

⁹ARISTÓTELES; *Poética*; Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa; Maia; Ed. Imprensa Nacional e Casa da Moeda; 1990.

¹⁰Cf. “Os testemunhos do “ditirambo” e do “satírico””, pg. 60 e ss.

Portanto, se é preciso recorrer à *Poética* (mesmo que ela não trate detalhadamente da comédia) para adentrar a arte de imitar o ridículo como um princípio da comédia e do cômico, é preciso recorrer à *Retórica* e à arte do discurso. Como diz Manuel Alexandre Júnior na introdução à *Retórica* (2020)¹¹, Aristóteles escreveu dois tratados sobre o discurso: “a *Retórica* ocupa-se da arte da comunicação, do discurso feito em público com fins persuasivos. A *Poética* ocupa-se da arte da evocação da imaginação, do discurso com fins essencialmente poéticos e literários” (JÚNIOR, p. XXVII). Embora não se encontrem referências explícitas à *Retórica* nos *CE*, é somente combinando-a à *Poética* que se pode entender certas considerações de Hegel sobre a poesia dramática, o drama, a tragédia e a comédia ática.¹² Quando Hegel diferencia o riso e o risível da comédia, por exemplo, é provável que o risível a que ele se refere esteja menos ligado à ironia cômica de Aristófanes do que à troça e ao escárnio dos sátiros, até porque a ironia, diz Aristóteles na *Retórica*, “é mais adequada ao homem livre que o escárnio. O que emprega ironia o faz para rir de si mesmo; o trocista, para escarnecer dos outros” (ARISTÓTELES, p. 234).

A *Poética* nos mostra que o componente mais importante do drama antigo era a imitação da realidade e dos fatos, pois tanto a tragédia quanto a comédia, segundo Aristóteles, não existiam para imitar o caráter, as expressões ou a personalidade dos heróis, mas seus feitos e seus atos. Mais precisamente, as potências internas e externas que os faziam agir e reagir ao bom ou ao mau destino, ou ainda, ao bom ou ao mau acaso. Por isso na *Poética* “as ações e o mito” constituíam a finalidade da tragédia, sendo a finalidade, de tudo, o que mais importa.¹³ No que se refere à finalidade da comédia, para Aristóteles ela é a fábula, mas é possível que fábula aqui tenha o sentido de invectiva. Ao mesmo tempo, se tomarmos emprestada a definição mais antiga da sátira veremos que ela se traduz por invectiva, no sentido de repúdio e de censura. E como não há uma linha clara entre a formação da comédia ática e a sátira, para explorar a finalidade da comédia tem de se combinar certas passagens da *Poética* com a *Retórica*. Na *Poética*, Aristóteles diz que a comédia se caracteriza por seu aspecto ‘anódino e inocente’ em oposição à tragédia, marcada por uma ‘ação perniciosa e catastrófica’.¹⁴ Disso se extrai que se esperava da comédia que aplacasse o temor e o medo do mau destino ou do mau acaso. Só que isso se deduz melhor da *Retórica*: “Mostramo-nos pacíficos face ao que tememos e respeitamos,

¹¹ARISTÓTELES; *Retórica*; Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior e Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena; São Paulo; Ed. WMF Martins Fontes; 2020.

¹²Sobre como a *Retórica* é necessária para compreender a comédia, ver o artigo *Hegelian Comedy* (2016), de Martin Donougho. DONOUGHO, M.; *Hegelian Comedy*; Project Muse; in *Philosophy and Rhetoric*; Ed. Penn State University Press; vol. 49; nº 2; 2016; p. 196 a 220.

¹³*Poética*, p. 111.

¹⁴*Poética*, p. 161.

pois enquanto estamos nesse estado não sentimos cólera; com efeito, é impossível sentir, a um só tempo, o medo e a cólera” (ARISTÓTELES, p. 93). É também na *Retórica* que se encontram, em meio aos elementos do discurso, os recursos para pensar retrospectivamente as categorias do cômico (como a ironia, a troça e o escárnio) em contraposição às do trágico. “N’O epílogo” (*Retórica*, p. 234), quando Aristóteles trata das emoções provocadas pela arte do discurso (como a compaixão, a indignação, a ira, o ódio, a inveja, a rivalidade e o sentimento de discórdia) ele afirma que o desfecho deve comparar e contrapor tudo o que foi dito no prólogo, “quer lançando mão da ironia (como, “pois, este disse isto, eu isto” e “que faria se demonstrasse tais coisas, mas não aquelas”), quer do interrogatório (“que foi demonstrado?” ou “o que é que este demonstrou?”)” (ARISTÓTELES, p. 235).

No entanto, como se pode ver nas notas da própria *Retórica*, essa referência à ironia parece ter sido mais dirigida aos sofismas de Górgias do que aos desfechos cômicos da tragédia ática.¹⁵ Já na *Poética*, cujo tema é a tragédia, o que se vê é o ‘ridículo’ em Homero, mas antes do ridículo temos o ‘vitupério’, que também se traduz por invectiva, repúdio ou censura dirigida aos devassos, de onde se conclui que antes de Homero temos o ‘vitupério’ dos sátiros. O que mais se aproxima da ironia como uma categoria do cômico, contudo, são as chamadas ‘sugestões implícitas’ mencionadas por Aristóteles na *Ética a Nicômacos* (2020)¹⁶. No Livro IV, Aristóteles marca a diferença entre o que ele denomina de Comédia antiga e Comédia nova pelo modo como as primeiras faziam rir pela exposição explícita de gestos obscenos e as últimas, por sugestões implícitas. Todavia, o próprio Aristóteles se pergunta se as pessoas que riem das obscenidades explícitas não são as mesmas que riem das implícitas, o que responde apontando para as pessoas cultas e espirituosas como aquelas que não são capazes de rir daquilo que lhes ferem os sentidos explicitamente, e para os bufões, como os “que dizem coisas que um homem polido nunca diria, algumas das quais nem este gostaria de ouvir” (ARISTÓTELES, p. 119). É possível que insinuações implícitas possam ser traduzidas por ironia, até porque Aristóteles enfatiza que as pessoas cultas e espirituosas só sabem rir daquilo que elas dizem para si mesmas, e isso, sem dúvida, faz pensar nas pessoas irônicas. Todavia, não há como provar essa remissão, e menos ainda, a depender da *Poética*, que insinuações implícitas se definam como uma categoria do cômico ou da comédia clássica. E não somente na modernidade, onde a ironia se insere muito mais como uma categoria do espírito romântico do que da comédia e do cômico. Nos *CE* Hegel localiza a ironia no intervalo que separa a Filosofia,

¹⁵*Retórica*, p. 91.

¹⁶ARISTÓTELES; *Ética a Nicômacos*; Trad. Mário da Gama Kury; São Paulo; Ed. Madamu; 2020.

da Arte, considerada por ele como a vocação do espírito para meditar sobre a *idea* de liberdade na Arte, ou fazer crítica de arte, que se resume a emitir juízos e pontos de vista sobre produções e expressões artísticas.¹⁷ Nesse trecho, elogia o talento para a crítica dos irmãos Schlegel (August (1767 – 1845) e Friedrich (1772 – 1829), mas chama a atenção para o que considera uma certa ausência de fundamentos filosóficos que os levam a atribuir valores universais a obras que nem chegam a tanto.

Dentre essas obras, Hegel dá destaque para a *Comédia dell'arte* de Ludwig Holberg (1684 – 1754), escritor dinamarquês comparado em genialidade (especialmente por August Schlegel) a Molière (1622 – 1673). A *Comédia dell'arte*, vertente popular do teatro renascentista, distinguia-se justamente pela obscenidade explícita dos bufões, figuras que se destacavam pelo uso excessivo da ironia. Hegel, no entanto, desconsidera a ironia como uma categoria do cômico, ou ao menos é isso o que ele dá a entender quando afirma que a ironia é cômica em seu mais profundo fundamento, mas isso não quer dizer que ela se fundamente nos princípios do cômico. A ironia, de acordo com Hegel, fundamenta-se na subjetividade em si mesma, e quem melhor explicitará esse tema é Soren A. Kierkegaard (1813 – 1855) em sua obra *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates* (2013)¹⁸. Nessa obra, Kierkegaard mostra que a ironia que interessa a Hegel não é aquela que se manifesta deste ou daquele fenômeno, “mas da totalidade da existência que é observada *sub specie ironiae* (sob a categoria da ironia)” (KIERKEGAARD, p. 255). Não é, portanto, a ironia que se dirige a este ou àquele sujeito, mas contra a realidade de uma determinada época ou de um determinado modo de ser e de agir de um povo. Ou seja, trata-se da ironia histórica, e sob a ironia histórica Hegel coloca, por seu turno, a filosofia de J.G. Fichte (1762 – 1814), ou mais precisamente, os princípios de uma filosofia sustentada por um ‘eu’ abstrato capaz de engendrar a realidade a partir de tudo o que ‘há’, de modo que a exterioridade efetiva, do mundo e da vida, chega no limite de não existir ao mesmo tempo em que é criada. Já quanto à ideia de relacionar essa ironia histórica às concepções artísticas, Hegel a credita à Friedrich Schlegel, porém, com a ressalva de que o engendramento de uma realidade tão subjetivamente abstrata acaba por fornecer para a Arte um conteúdo fictício, aparente, ilusório [*Ercheinung*] e sem compromisso com a realidade dos fatos. Se tomarmos como referência a poesia dramática clássica, diremos

¹⁷CE, vol. I, p. 80.

¹⁸KIERKEGAARD, S.A.; *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*; Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls; Petrópolis; Ed. Vozes; 2013.

que Hegel, olhando para a *Poética*, diria, repetindo Aristóteles, que o componente mais importante do drama é a realidade que ali se apresenta.

Voltando à ironia histórica, Kierkegaard conclui que, se a ironia se fundamenta na satisfação da subjetividade consigo mesma, então há dois pontos que se destacam em seu conceito: um diz respeito à ironia que já se mostra no pensamento subjetivo de Sócrates; o outro, no pensamento irônico que atinge seu ápice na modernidade como ‘subjetividade da subjetividade’, ou ‘reflexão da reflexão’ (KIERKEGAARD, p. 242). Para Kierkegaard, a subjetividade da subjetividade começa com Kant e termina com Fichte, mas indica, acima de tudo, a existência de um pensamento irônico. Foi isso, diz ele, o que Friedrich Schlegel tentou mostrar quando “procurou fazer valer a ironia na realidade; Tieck, quando tentou torná-la real na poesia; Solger, quando tomou consciência dela estética e filosoficamente” (KIERKEGAARD, p. 242 e 243). Para Hegel, no entanto, essa subjetividade da subjetividade que indica a realidade de um pensamento irônico remete acima de tudo ao excesso de individualidade, de mesquinhez e de solipsismo, o que termina em egoísmo, ausência de moralidade, de direito, de deveres e de justiça. Quanto a ‘torná-la real na poesia’, Hegel se opõe com dois argumentos que se juntam: o primeiro é a falta de compromisso com a realidade dos fatos (e aí temos o componente mais importante do drama citado por Aristóteles); o segundo é que isso vai contra a beleza da Arte, cujo fim não pode ser o mundo das abstrações vazias e sem sentido, ou como diz Hegel, não tem como princípio provocar o esvaziamento da alma, a melancolia e a apatia, “pois uma alma verdadeiramente bela age e vive de forma efetiva” (HEGEL, p. 83)¹⁹. Além do mais, prossegue Hegel, a ironia é contrária ao que há de mais esplendoroso, grandioso e primoroso na poesia dramática, isto é, a exposição do Absoluto, do divino, de Deus, ou seja, da força sagrada que nos impulsiona a lutar a favor da liberdade e contra a finitude da vida; que faz superar um mundo sem sentido; que nos preenche o vazio da alma; que nos impede a melancolia, o solipsismo, a apatia.

Outro ponto importante é a distinção que Hegel faz entre o princípio do cômico e o princípio do irônico. Enquanto o princípio do cômico é a *Wohlgemutheiterkeit* [a bela alegria, a alegria serena, a alegria magnânima] objetiva, o princípio do irônico é a satisfação em si mesmo (alegria subjetiva). Logo, enquanto o irônico se fundamenta na mera satisfação interior,

¹⁹CE, vol. I.

o cômico se fundamenta em expressar alegria.²⁰ Pensando mais detalhadamente sobre o conceito de ironia, Romero Freitas constata no artigo *O cômico e o trágico no romantismo alemão* (2008)²¹, que foram os teóricos do romantismo os responsáveis por introduzir no pensamento germânico a ironia como um ideal do sujeito. Um conceito que se transfigurou como ‘crítica’ e que fundamentou, na poesia, um novo gênero capaz de unir o pensamento reflexivo da tragédia com o senso crítico da comédia. “Além de reformular o conceito de ironia e de criar uma teoria filosófica do romance, o romantismo criou também um gênero poético original: a comédia reflexiva ou meta teatral” (FREITAS, p. 104). Este novo gênero, diz Freitas, compunha-se de uma mistura de comédia com crítica teatral, filosofia transcendental e conto popular [*Märchen*].

Comparativamente falando, uma importante inovação do romantismo será a transformação do estatuto teórico do cômico e da comédia (desde que irônica, reflexiva, teatral), transferindo-o da esfera da *techné* (retórica e poética) ou da práxis (ética) para o domínio da metafísica (a *theoria* por excelência). Nesse processo inaugural, essencialmente moderno, mas “antecipado” por Platão, o riso espontâneo e desenfreado da comédia clássica dará lugar a um riso reflexivo e contido. O riso moderno torna-se sério, filosófico, sublime, em evidente oposição à doutrina de Aristóteles, que via no cômico a representação de ações inferiores – e, mesmo nesses casos, somente daquelas sem verdadeira significação moral, isto é, as “torpezas anódinas”. É nesse sentido que é possível dizer, parafraseando Clausewitz, que o cômico é uma “continuação do trágico por outros meios”. No romantismo, a comédia se torna reflexiva, e a filosofia, ao seu modo, se torna cômica. “Ironia”, “humor” e “chiste” são os nomes que a filosofia, sem deixar de ser seria (isto é, “elevada”, científica, metafísica), dará a seus próprios aspectos cômicos, criando uma síntese inédita entre a reflexão e o riso: uma forma de expressão cômico-filosófica só comparável à do cinismo antigo. (FREITAS, p. 106).

A ironia, o humor e o chiste restritos aos ideais da filosofia explica o porquê de Hegel não se ocupar deles no capítulo “A poesia dramática” (*CE*, vol. IV, p. 200). O humor é explorado na “Antropologia” da *Filosofia do espírito*, mas, junto com o chiste, também no “Desenvolvimento do ideal nas formas particulares do belo artístico” (*CE*, vol. II: (chiste: p. 116 e ss. e p. 151 e ss.); (humor: p. 309 e ss.)). Na *Filosofia do espírito*, o humor se qualifica com base nos tipos hipocráticos (colérico, sanguíneo, melancólico e fleumático) e os tipos hipocráticos, por sua vez, se personificam como os coléricos, os sanguíneos, os melancólicos e

²⁰Friedrich Schlegel, em *Sobre o valor estético da comédia grega* (1794), descreve essa alegria. Os gregos, diz Schlegel, consideravam a alegria sagrada; era para eles o elixir da vida; os deuses, acreditavam, amavam a zombaria; a comédia, era o êxtase da felicidade, da alegria sagrada. A alegria, segundo Schlegel, remonta ao âmbito mais elevado da existência humana. “Ela é o estado verdadeiro, natural e originário da natureza superior do homem, um estado que a tristeza apenas consegue alcançar através de uma parte mínima de sua essência” (SCHLEGEL, p. 126). SCHLEGEL, F.; *Sobre o valor estético da comédia grega*; Trad. Constantino Luz de Medeiros; in Em Tese; Belo Horizonte; v. 22; n° 2; maio-ago 2016.

²¹FREITAS, R.; *O cômico e o trágico no romantismo alemão*; Especiaria – Cadernos de Ciências Humanas; In vol. 11, n. 19, jan./jun. 2008, p. 101 a 115.

os fleumáticos dramáticos.²² Essa personificação, todavia, em épocas de universalização da cultura acaba se estereotipando na comédia dramática, e o resultado é que as ricas personagens cômicas, como ‘os desvairados, os sonhadores ridículos, os avarentos, os sórdidos etc.’, dão lugar a personagens apáticas.²³ Já nos *CE*, o humor (vol. II, p. 309) figura como o solvente do drama clássico, isto é, é a substância que, com o passar da história, dissolve o riso contagiante das primeiras comédias numa rele expressão sem graça. Em termos dramáticos, como se dá essa dissolução? Bem, se no período clássico ‘a ação e o mito’ engendravam a tragédia, na modernidade o mito dá lugar à realidade e aos caracteres de fato, o que retira da dramaticidade a fantasia, o fictício e o fantástico. Com relação ao chiste, ele é tratado no capítulo “A fábula” (*CE*, vol. II, p. 110) quando Hegel fala das fábulas chistosas: versões cômicas das fábulas míticas de Esopo (620 a.C. – 564 a.C.) já usadas por Aristófanes. Eram fábulas moralistas, segundo Hegel, desprovidas do vigor do espírito, da profundidade intelectual e da intuição substancial, ou seja, eram ‘sem poesia nem filosofia’. Quanto à fábula que atravessa a Idade Média e adentra a modernidade Hegel diz que ela tem a Forma do gracejo, mas isso, segundo ele, excede os contornos da fábula, ou da fábula clássica traduzida por invectiva, repúdio, censura.

O princípio da fábula clássica era censurar hábitos e costumes que pudessem suscitar nos homens a brutalidade animal. A ideia era usar o comportamento dos bichos para criar histórias que comprovassem que em todos os fenômenos da natureza havia sempre uma certa moral. É com base nisso que se constata que as fábulas chistosas de Esopo já estavam nas vespas, nas aves e nas rãs de Aristófanes, que as usava para censurar a impetuosidade, a fúria e a bestialidade irracional. Para Hegel, o chiste como o elemento cômico das fábulas clássicas é substituído na modernidade, por sua vez, pelo ‘gracejo’. Contudo, fica a dúvida se gracejo aqui pode ser substituído por jocoso, pilhéria ou galhofa. O exemplo de gracejo dado por Hegel encontra-se no poema *Kläffer* (1808), de Goethe (1749 – 1832), que se traduz por *Ladrador*, em alusão aos cachorros como animais que ladram. As fábulas modernas, que segundo Hegel são mais fantasias (provavelmente no sentido de lendas, contos populares ou histórias) do que fábulas, têm origem “em uma época de desordem, de desregramento, de ruindade, de fraqueza, de vilania, de violência, de animosidade e de descrença no religioso; do arbítrio e da falsa justiça; de modo que a astúcia, a inteligência e o egoísmo saiam vitoriosos por todos os cantos”

²²HEGEL, G.W.F.; *Enciclopédia das ciências filosóficas*; vol. III – *A filosofia do espírito*; Trad. Paulo Meneses; São Paulo; Ed. Loyola; 1995; p. 42 e ss.

²³*Enciclopédia das ciências filosóficas*, vol. III – *A filosofia do espírito*, p. 69.

(HEGEL, p. 117)²⁴. São essas histórias que atravessam a Idade Média trazendo consigo os costumes de uma época em que cada um fazia o que bem entendia: roubava, assassinava, oprimia, infringia as leis e ludibriava o rei. Este é, então, o conteúdo histórico das fábulas: os hábitos e costumes grotescos que levam à imoralidade e à brutalidade animal. O que muda na modernidade, ao que tudo indica, é a forma com que os cômicos tiram proveito disso. Se o elemento cômico das fábulas míticas e medievais era o chiste, o das modernas é o gracejo ou a graça. A fábula moderna, diz Hegel, compõe-se da mistura da jocosidade (provocada pela exposição exacerbada das características animais dos homens) com a seriedade de um conteúdo amargo e, portanto, sem gozo e sem graça. A graça se encontra na exacerbação das expressões animais; o gozo, a despeito da brutalidade, numa história convincente e fundada na realidade.²⁵

Quanto ao princípio do cômico, quando se fala da arte de fazer rir das oposições objetivas, ou melhor, dos antagonismos que permeiam a vida, fala-se da imitação, incorporação ou representação dos caracteres típicos da comédia ática, mas não menos do caráter espirituoso e até engraçado das próprias personagens trágicas. Ou seja, fala-se de um princípio que se encontra ao mesmo tempo na comédia e na tragédia dramáticas. Historicamente, não há registros de uma comédia autônoma, embora Aristóteles a tenha separado da tragédia pela gênese de ambas. Alguns críticos do teatro, como A.V. Reñones em *O riso doído: atualizando o mito, o rito e o teatro grego* (2002)²⁶, acreditam que é impossível uma separação onde nem mesmo em suas finalidades comédia e tragédia se encontram. Hegel as correlaciona com base nos princípios do drama clássico, mas não sabemos se isso é fruto da sistematização da poesia como um todo orgânico ou se é porque ele também não cria na separação genética de ambas. Outro ponto importante diz respeito aos tipos de riso dramáticos determinados por Hegel: o riso falso, o riso ilusório e o riso verdadeiro: são categorias que se aplicam tanto ao desfecho cômico das tragédias áticas quanto aos princípios da comédia independente e autônoma? Os seguintes historiadores, críticos do teatro e comentadores de Hegel contribuem com essa questão: Newton Belleza, Margot Berthold, Martin Thibodeau, Jean-Jacques Roubine, Isaac Casaubon, Michael Carlson e o próprio Reñones. Martin Thibodeau, em *Hegel e a tragédia grega* (2015)²⁷, por exemplo, esclarece a diferença entre o conhecimento que se tem do trágico e a concepção de

²⁴CE, vol. II.

²⁵CE, vol. II, p. 117.

²⁶REÑONES, A.V.; *O riso doído: atualizando o mito, o rito e o teatro grego*; São Paulo, Ed. Ágora; 2002.

²⁷THIBODEAU, M.; *Hegel e a tragédia grega*; Trad. Agemir Bavaresco e Danilo Vaz-Curado R.M. Costa; São Paulo; É Realizações; 2015.

tragédia de Hegel, ligada ao pantragismo dos gregos antigos e ao fato de que o trágico se configura com base em seus deuses, heróis humanos e semideuses. Um estado que Hegel denominou de estágio primordial do espírito, ou seja, do espírito em si mesmo. Em outras palavras, de um *ethos* ainda muito distante da separação entre o universal e o particular, entre a objetividade e a subjetividade e entre a substancialidade e a essencialidade. Logo, de um modo de ser e de agir que não dissociava o divino do humano, a vida pública da vida privada, os acontecimentos externos das ações internas, a individualidade, do todo.

Newton Belleza afirma, em *Teatro grego e teatro romano* (1961)²⁸, que foi com base em uma estética cômica e moralizante que Aristóteles estruturou os elementos da comédia e da tragédia clássicas, entretanto, somente os elementos da tragédia possibilitavam a passagem de um estado destituído de moralidade para uma moralidade acordada; e, enquanto o temor e o medo eram os elementos trágicos, a catarse era o que levava à passagem. Mas o mais importante acerca das tragédias clássicas é que elas provam que as desgraças aconteciam independentemente do acaso ou dos destinos traçados e, apesar do temor e do medo esperado, o público se sentia sempre aliviado, reconfortado e até feliz quanto mais esses sentimentos eram provocados sob o toque mágico e encantador do teatro.²⁹ Já no que concerne aos elementos da comédia dramática, embora tenha desaparecido a parte que lhe cabia na *Poética* é fácil ver que alguns elementos da tragédia se aplicam a ela e à sátira, sobretudo no que se refere à composição da trama. Entretanto, a definição que os antigos davam para a comédia, de acordo com Belleza, é imprecisa e incompleta, e isso mesmo no tempo de Aristóteles onde se dizia que a comédia era a imitação dos maus costumes, embora não os piores, mas os ridículos e vexaminosos. Costumes ridículos, que tanto se qualificam como categorias da imoralidade (taras, vícios, defeitos de caráter) quanto como adereços e ornamentos do cômico (vestimentas e máscaras cômicas usadas pelos atores). Mas se essa definição de comédia é imprecisa e incompleta, fato é que a de tragédia também o é, e à vista disso o que se pode conjecturar sobre elas é que, se a tragédia se define pelo sofrimento redentor, a comédia, em contrapartida, se define pela repulsa ao sofrimento e à dor; se os elementos da tragédia possibilitam a passagem de um espírito destituído de moralidade para uma moralidade acordada, os da comédia suscitam o riso nessa passagem. Sobre a separação dos gêneros, segundo Belleza é possível que Aristóteles os tenha separado apenas por questões de método, gosto pessoal e ideal de crítico de arte.

²⁸BELLEZA, N.; *Teatro grego e teatro romano*; Rio de Janeiro; Ed. Pongetti; 1961.

²⁹BELLEZA, p. 54.

Quanto a existência ou não de um desfecho cômico para as tragédias áticas, o que os historiadores e críticos do teatro afirmam é que um final feliz só foi apresentado em dois ciclos, curiosamente nas únicas tragédias que chegaram completas até a modernidade: a tetralogia de Ésquilo (c.524 a.C. – c.455 a.C.), com *Agamenon*, *As Coéforas*, *As Eumênides* e *Prometeu Acorrentado*, e a trilogia de Sófocles (c.496 a.C. – c.405 a.C.), com *Édipo Rei*, *Édipo em Colono* e *Antígona*. Por conseguinte, não sabemos como os gregos redimiam os seus malditos, e menos ainda se um desfecho feliz pode ser considerado um desfecho cômico. O que sabemos é que o Orestes de Ésquilo é perdoado pelas Fúrias como resultado de um tribunal da razão, e que talvez seja este, o apelo à razão, a rogativa dos gregos antigos para a remissão dos pecados, embora haja o consenso de que foi a compaixão do rei de Colono, e não o tribunal da razão, a causa da expiação de Édipo. Das leis que regem os desfechos da tragédia, pois, é tudo o que temos: dois finais felizes onde razão e compaixão dissolvem os conflitos. Para Reñones, razão e compaixão são mais do que meros elementos de reconciliação do trágico; são, na verdade, sua finalidade última, o que faz repensar no temor e no medo descritos por Aristóteles. Aristóteles, diz Reñones, não viu com seus próprios olhos nem o nascimento nem o apogeu da tragédia, o que viu foram representações de representações de representações, por isso, o temor, o medo, a repulsa e a catarse, tudo tem de ser colocado sob escrutínio da história, afinal de contas, da vida não se eliminam nem as dores nem os sentidos, no máximo, se superam-nos ou se aprendem a lidar com eles.³⁰ À parte o que se pode pensar e repensar sobre as teorias poéticas de Aristóteles, a verdade é que elas, fundamentadas no princípio da não contradição, são tomadas como incontestes e figurativas do teatro ático. Só que contradições existiam para os gregos, e é bem provável que a tragédia e a comédia dispusessem de uma lógica capaz de fazê-los crer que, juntos, eles as venceriam. Se Aristóteles separou a tragédia da comédia o fez para introduzir o conceito de gênero, o que por si só já é um grande feito, mas esta separação é tão extremada, no entender de Reñones, que nem mesmo em suas finalidades elas se misturam. Em todo caso, a partir de um dado momento alguém tomou coragem e fez a seguinte pergunta: como é possível que dois gêneros com tanto em comum sejam tão distintos?

Um dos que fizeram essa corajosa pergunta foi [Francisco Rodríguez] Adradós, e o resultado está no seu volumoso *Fiesta, comedia y tragedia: sobre los orígenes griegos del teatro* (1972). Dada a extensão do trabalho, resumo uma das ideias principais: o trágico diferenciou-se, em primeiro lugar, da mesma fonte (ou do mesmo *locus*, se preferirmos) de onde nasceu o cômico. Argumenta o autor que as trupes de atores (*comos-Comos*) eram as mesmas, que os atores se conheciam e que passavam de um grupo ao outro; dos rituais sagrados, início de toda essa história, essas trupes desenvolveram os gêneros. Tendo diversas características similares (no tocante a estrutura, conteúdo e forma) não poderiam ter-se desenvolvido sem que nenhuma

³⁰REÑONES, p. 159.

troca fosse realizada entre os gêneros. Então, deveríamos começar a trabalhar com outra premissa, a de que os gêneros teriam se separado, se diferenciado posteriormente e, ainda assim, na sua evolução, trocado muitas de suas características entre si. Cabe-nos começar a lidar com uma forma mais complexa de realidade. A comédia como advinda do mesmo caldeirão de onde saiu a tragédia e relacionada intimamente com essa. A comédia depois de Aristóteles tornou-se representante do menos nobre. Tendo sido definida como gênero em que se imitam ações de pessoas inferiores, no que têm de risível, com isso estava aberto o flanco pelo qual todo o desenvolvimento posterior se deu: comédia como o que não comporta dor nem seriedade. [...] Depois dele, a comédia latina tornou contemporâneas as já decadentes comédias novas gregas (a definição entre antiga e nova comédia se baseia na época [Aristófanes como o maior dramaturgo da antiga comédia e Terêncio da nova] e na utilização de obscenidades, mais frequentes em Aristófanes. Para nosso entendimento, a nova comédia grega vem do império romano, já com a Grécia em franca decadência), difundindo a concepção de comédia como sinônimo de teatro engraçado e do ridículo. (REÑONES, p. 168).

1.1. O desfecho cômico da tragédia ática

Hegel compreende a poesia dramática como um todo de onde se extrai, a partir do encontro e não da separação dos gêneros, o arranjo, a ordenação e a composição das espécies. Se esse arranjo é resultado de uma realidade mais complexa e da premissa de que os gêneros poéticos teriam trocado muitas de suas características ao longo da história ou se para Hegel já está sacramentada a ideia de que a comédia e a tragédia são espécies poéticas que surgiram de um mesmo caldeirão, tais questões, no capítulo “A poesia”³¹, não ficam claras. O que fica claro, embora em nada facilite a tarefa de discorrer sobre a poesia, é a relação lógica, ou movimento ordenado, entre os gêneros e as espécies poéticas. É com base nisso que se pode reconhecer a comédia e a tragédia como espécies poéticas por onde acorrem as odes líricas e os cantos épicos. Ou ainda, como formas da arte discursiva que se ‘atualizam de forma sensível’³² no drama, isto é, que manifestam a passagem, em tempo real, da potência, do hipotético, do fictício, para o ato. Essa passagem, essa atuação sensível, esse teatro, pode-se determinar, dada a sua universalidade discursiva, a partir de um único e mesmo princípio. Contudo, para saber sobre esse princípio é preciso levar em conta que, se se nota um afastamento entre a *Poética* de Aristóteles e os *CE*, o mesmo não acontece com seus fundamentos críticos. A começar pelo que Hegel concebe por ‘princípio’ ou por ‘princípio em si mesmo’, para compreendê-lo o melhor é recorrer aos princípios dos fenômenos de Aristóteles. Na *Metafísica*³³, por exemplo, temos que os fenômenos respondem necessariamente a quatro causas que se relacionam: a causa formal,

³¹*CE*, vol. IV, p. 11.

³²*CE*, vol. IV p. 221.

³³ARISTÓTELES; *Metafísica*; Ensaio introdutório, texto grego com tradução e comentário de Giovanni Reale; Trad. Marcelo Perine; São Paulo; Ed. Loyola; 2013.

dada pela essência da coisa, ou porque um objeto se define por sua forma; a causa material, dada pela matéria do que a coisa é formada, ou porque é a matéria que determina a forma do objeto; a causa eficiente, dada pela origem, pelo princípio da coisa, ou porque a origem determina a forma de ser do objeto; e a causa final, dada pelos fins, ou razão de ser da coisa mesma.

Partindo dessa teoria, pode-se fazer o seguinte paralelo com a poética de Hegel: a causa formal é a essência, ou ideias subjetivas que determinam as ‘formas’ objetivas dos gêneros e das espécies poéticas; a causa material é a ‘substância’: os móveis ou motivos que levam os poetas a terem estas ideias e a comporem suas poesias desta ou daquela forma; a causa eficiente (a origem, o princípio) é o ‘conteúdo’, o Ideal do poeta (aquilo dá origem à ‘substância’, isto é, que o move); a causa final são os ‘fins’, o Ideal manifesto nas poesias mesmas. Com base nesse paralelo fica a pergunta: o princípio dos gêneros e das espécies poéticas é, para Hegel, a causa eficiente, a origem, aquilo ou aquele que, segundo Aristóteles, determina a forma de ser do próprio objeto? Aparentemente sim, mas levando em conta que Hegel não declara como princípio aquilo que determina a forma de ser de um objeto, mas a determinidade em si mesmo, tudo leva a crer que o princípio é a causa final, a finalidade ou os fins que manifestam, no caso da composição objetiva dos gêneros e das espécies de poesia, um discurso Ideal. As artes discursivas têm como fim, ou princípio, portanto, manifestar o Ideal do espírito: a *idea* divina, ou conceito, que se revela de forma fantástica pela imaginação e representação humanas. É assim que a poesia tem uma ‘forma’ ideal objetiva, um ‘conteúdo’ sensível subjetivo e uma ‘substância’ manifesta, o discurso, que reflete ambos. Um discurso que Hegel concebe assentado na crítica de um conteúdo histórico e das teorias que o sustentam conforme se vê no capítulo “A poesia” dos *CE*. Contudo, como esse capítulo explora as diversas relações entre os princípios dos gêneros e das espécies poéticas e a comédia e a tragédia não se dissociam dos princípios do drama, deve-se priorizar as relações que envolvem a comédia no subitem “A poesia dramática”.³⁴ Tudo isso, na disposição a seguir: 1. A relação histórica, teórica e crítica dos gêneros épico, lírico e dramático; 2. A correlação entre a comédia e a tragédia no teatro clássico; 3. A tragicomédia e a sátira entre a tragédia e a comédia dramáticas.

³⁴*CE*, vol. IV, p. 200.

1.1.1. A relação histórica, teórica e crítica entre os gêneros épico, lírico e dramático

No logos, ordem ou organização sistemática das artes discursivas, os gêneros e as espécies poéticas estão todos, pelos critérios históricos e teóricos dos *CE*, inteiramente ligados. Os princípios da poesia dramática, por exemplo, estão ligados aos da poesia épica, cuja métrica, música, coro etc. expressam os feitos dos gregos antigos em toda a objetividade e substancialidade, isto é, a partir do modo como agiam e interagiam no cotidiano e na vida prática. São princípios que revelam, sob os sentidos épicos da estética, o caráter de um povo que se determinava pela força de vontade própria contra o domínio das forças externas. Uma contraposição que Hegel concebe com base: a) na ‘forma’ fantástica que adquirem os acontecimentos históricos, lendários ou míticos narrados em linguagem objetiva, ou que não expressam a visão pessoal e subjetiva do poeta; b) no ‘conteúdo’, tema ou origem que é sempre marcado pelo conflito entre o acaso e o destino; e, c) na ‘substância’, que se constitui dos caracteres e índoles das personagens. Historicamente, podemos citar a *Odisseia* (séc. IX e VII a.C.), de Homero, cuja ‘forma’ fantástica, ou feitos lendários, têm como ‘conteúdo’, ou origem, o conflito entre o destino imposto pelos deuses e as vontades de Ulisses. A ‘substância’, nesse caso, é a astúcia, ou o caráter extremamente sagaz de Ulisses que, para fazer valer sua própria vontade, por vezes recorre à verdade e por outras à invencionice. Logo, o ‘princípio’ histórico da *Odisseia* está ligado ao caráter astuto, sagaz, ardiloso e engenhoso de Ulisses. Quanto à crítica, que conforme Hegel se faz a partir da relação entre os princípios teórico e histórico já concebidos, pode-se dizer da *Odisseia* que ela é a expressão fantástica da astúcia nos conflitos objetivos, ou lutas entre as forças internas e externas, vontade e destino. Já na contraface da poesia épica temos a poesia lírica, que expressa os conflitos internos, ou subjetivos. Na estética de Hegel, é a poesia que tem como princípio crítico a ‘forma’ sensível do espírito. Logo, é a forma de arte cujo ‘conteúdo’ manifesto são as sensações e os sentidos.

Na trajetória do espírito hegeliano, ou seja, no processo do ‘conhece-te a ti mesmo’, a poesia lírica representa o momento em que a Arte expressa as sensações humanas, já pré-anunciando, conforme Hegel, a consciência em si dos sujeitos. Uma forma de arte cuja substância é dada, portanto, pelos sentimentos. Como um marco representativo da lírica, pode-se mencionar Camões (c. 1524 – 1580) e suas poesias sobre o amor, substância compreendida por ele como capaz de constituir nos homens um caráter voltado para o bem, para a beleza e para a verdade; embora, para tanto, os homens tenham de empregar todas as suas forças na luta do bem contra o mal, da alegria contra a tristeza, do que já transcorreu contra o momento atual.

Do princípio histórico da poesia lírica, então, temos o amor de Camões, a substância capaz de constituir homens bons, fortes e isentos de culpa; da crítica, o anúncio da poesia no domínio do espírito, do sentimento em si e do saber de si mesmo. Quanto à poesia dramática, Hegel a concebe como um móbil que oscila entre os princípios subjetivos da lírica e objetivos da épica; uma natureza que se mostra entre a força de vontade própria e o predomínio das forças externas. Enquanto a poesia lírica e a poesia épica (atualmente chamada de narrativa poética) recorrem aos aedos e aos poetas para falarem sobre um acontecimento histórico e para expressarem percepções, sentidos e estados de espírito, a poesia dramática lança mão do coro, do cenário e dos atores para representarem, eles mesmos, tudo isso. A poesia dramática, como gênero poético, é aquela que se classifica pela tragédia, pela comédia e, a partir do século XVIII, pelo que se chamou de ‘drama’. Para os historiadores da Arte, o drama surge para atender a demanda de representação dos pequenos burgueses após a Idade Média. Se no teatro dos antigos havia o prólogo, o epílogo e o coro para situar e conscientizar os espectadores sobre os acontecimentos e a moral que se pretendia passar, no drama moderno isso é ultrapassado. Se durante os espetáculos antigos os atores se mantinham o tempo todo de frente para o público, a partir do século XVIII eles se colocam um de frente para o outro dando origem ao diálogo entre eles.³⁵

A palavra drama tem, portanto, distintas conotações no universo das artes: tanto pode significar uma espécie do gênero dramático (a partir do século XVIII), quanto se confundir com a tragédia grega da antiguidade.³⁶ Tanto pode ser expressa no mundo da ficção abstrata, quanto ser em si mesma a ação trágica do próprio teatro. Uma das mais belas expressões dessa ficção que se transforma em ação é a trilogia tebana de Sófocles, poeta que teve o gênio para mostrar acontecimentos reais através da idealidade, ou beleza da Arte. De acordo com Mário da Gama Kury em sua *Introdução à tradução de Édipo Rei, Édipo em Colono e Antígona* (2019)³⁷, essa

³⁵Essa nova configuração de palco teve seu marco, segundo os teatrólogos, na peça *O mercador de Londres* (1730), de George Lillo (1691 – 1739).

³⁶A tragédia e o teatro se confundem desde os tempos arcaicos. De acordo com Margot Bertold, se emprendermos uma jornada histórica que vai de Demódoco, o bardo cego de Homero que entoava cantos acerca da fúria dos deuses, à Aristófanes, chegaremos em Arion de Lesbos, um poeta lírico de existência duvidosa que teria vivido na corte do tirano Periandro de Corinto por volta de 600 a.C. “Com o apoio e a amizade desse governante amante das artes, Arion encarregou-se de conduzir para a via poética os cultos à vegetação da população rural. Organizou os bodes dançarinos, o coro de sátiros e o ditirambo [(canto coral de caráter apaixonado, alegre ou sombrio constituído de uma parte narrativa, ou cantada pelo cantor principal, o corifeu; e de outra parte, pelo coral: pessoas vestidas de faunos e de sátiros, os bodes que acompanhavam Dioniso)] em algo como uma procissão mimética – e assim criou uma forma de arte que, originada na poesia, incorporou o canto e a dança; uma arte que, duas gerações mais tarde, levou, em Atenas, à tragédia e ao teatro” (BERTHOLD, p. 103 e 104). BERTHOLD, M.; *História mundial do teatro*; Trad. Maria Paula v. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia; São Paulo; Ed. Perspectiva; 2008.

³⁷SÓFOCLES; *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono e Antígona*; Trad. Mário da Gama Kury; Rio de Janeiro; Ed. Zahar; 1990.

beleza chega às raias da perfeição (em *Édipo Rei*) quando um único elemento contingente em meio a uma série de acontecimentos fatais surge para definir o desfecho dramático. Kury se refere ao mensageiro que revela para Édipo a verdade sobre seus pais: um elemento surpresa que comprova que, ao lado do destino, o acaso também concorre para configurar um desfecho trágico. É provavelmente desse ponto de vista que Hegel afirma que nas tragédias clássicas tanto a contingência quanto a necessidade, tanto o destino quanto o acaso, todos são igualmente legítimos, de modo que um tem o poder de se impor contra o outro, embora no final o resultado seja sempre o mesmo: a punição e o castigo. Kury observa, ainda, que o ponto alto de *Édipo Rei* não é o desfecho trágico ou o castigo, mas a elucidação do enigma da esfinge, o que só seria possível pelo uso de uma razão elevada e, nunca, pela força bruta. Logo, dentre as inúmeras possibilidades de análise de uma obra tão complexa, uma é a que concebe a racionalidade elevada de Édipo como o princípio crítico da trama, o que vai ao encontro dos princípios da tragédia clássica, segundo Reñones, ainda que este tenha considerado a compaixão do rei de Colono e não a racionalidade de Édipo o final feliz da trilogia de Sófocles.

A poesia dramática, em similaridade com a poesia épica, desenvolve-se no que Hegel chama de mundo da objetividade, isto é, é a arte que se concebe no entrelaçamento dos acontecimentos externos com o modo como os homens agem e reagem a partir de seus sentimentos internos. Para Thibodeau, o drama, à semelhança da epopeia, é a forma de expressão poética que busca representar os homens no momento mesmo de suas ações, e para fazê-lo, “o poeta dramático – assim como o épico – tem de imaginar as personagens como membros de uma determinada família; como sujeitos que desempenham um papel ou uma função bem definida no seio do mundo em que vivem” (THIBODEAU, p. 176). É uma representação que incorpora, portanto, uma dimensão pertencente à poesia lírica e ausente na poesia épica: a dimensão da interioridade e da subjetividade em si mesma.

Na epopeia, há certas questões, motivos e razões que incitam os homens a agirem de tal modo; há, também, suas emoções, alegrias, sofrimentos e toda a gama de sentimentos que eles experimentam pelo que lhes acontece. Mas é importante lembrar que as decisões tomadas pelos personagens épicos são decisões impostas e ditadas do exterior por uma instância superior, divina. Os homens agem, pois, de acordo com um plano divino preestabelecido que governa o mundo. Eles participam da realização, do cumprimento de um desígnio superior pré-determinado que constitui seu destino, seu *fatum* [sorte] que lhes é tanto impenetrável quanto inelutável. Em tal mundo, as oposições, os conflitos enfrentados pelos heróis são apenas obstáculos no percurso que eles devem seguir e que os levará à realização do plano divino pré-determinado. Já na poesia dramática, em seus diferentes tipos, a ênfase é dada aos motivos que levam os homens a agirem de um tal modo e não de outro. A poesia dramática interessar-se-á pela sua consciência, sua vontade, suas intenções, deliberações interiores e reflexões. No drama, os personagens são certamente confrontados e submetidos ao seu destino, mas eles tomam suas próprias decisões e determinam seus próprios fins e as metas que se propõem a cumprir. Ademais, os heróis dramáticos

sabem que as oposições e conflitos com os quais se deparam não são apenas obstáculos que marcam o percurso que os conduz ao seu destino, mas também consequências necessárias e inevitáveis de suas decisões, de sua vontade e de suas ações. Para Hegel, são os elementos relativos à subjetividade, à vida interior dos indivíduos e à sua autonomia, que a poesia dramática empresta da poesia lírica, e que a distinguem da poesia épica. (THIBODEAU, p. 176 e 177).

Teoricamente, os princípios da poesia lírica (como a já citada expressão das sensações e das emoções subjetivas) incorporados no drama marcam de vez as diferenças de narrativa entre a poesia épica e a poesia dramática. Com efeito, constata Thibodeau, para descrever o caráter grandioso dos heróis épicos o poeta pode recorrer aos diversos aspectos do mundo concreto, como a política, as relações familiares, a religião, a economia etc.; no entanto, quando se trata de narrar a essência, o íntimo, as sensações, os sentimentos e as emoções, ao poeta restam apenas a imaginação e a fantasia do mundo abstrato.

Inicialmente, o mundo onde se desenrola o drama possui os mesmos aspectos, os mesmos elementos que o da epopeia. Tanto quanto este, o mundo em cujo pano de fundo se desenvolve a ação dramática é complexo e dotado de um conjunto de instituições que regem a vida de seus habitantes. Todavia, dado que a poesia dramática interessa mais particularmente à consciência, às motivações, às intenções e às deliberações interiores que determinam a vontade e o agir dos personagens, o poeta dramático não tem necessidade de descrever em detalhes as diferentes facetas desse mundo, nem os diversos aspectos da nação à qual pertence o herói. No drama, o mundo é pressuposto, o que quer dizer que, na poesia dramática, o mundo que é verdadeiramente presente, o terreno ou o solo sobre o qual se desenrola a ação, é mais ou menos implícito e muito mais restrito que aquele da ação épica; ele se limita quase que exclusivamente aos aspectos que têm significação imediata e direta para a ação. Entretanto, a situação geral que privilegia a poesia dramática para desenvolver sua ação não é de modo algum a da guerra que opõe dois povos estrangeiros. Certamente, é de todo possível que haja um conflito bélico que se desenrole como pano de fundo do drama, mas o que a poesia dramática visa demonstrar e apresentar, o que constitui seu objeto específico, é, antes de tudo, um conflito que eclode no seio de um mesmo mundo, de uma mesma nação. No drama, não é o enfrentamento de dois povos que está em primeiro plano, mas o conflito, a colisão das potências substanciais e divinas, constitutivas do espírito de um povo ou de uma mesma comunidade nacional: o drama mostra a colisão entre duas potências substanciais encarnadas por dois indivíduos pertencentes a um mesmo povo e que no decorrer da ação se revelam em oposição eminente e em conflito. (THIBODEAU, p. 178).

Pode-se dizer, então, que o tema central da poesia dramática, em oposição ao da poesia épica (conflito externo), é o conflito interno, e não apenas no sentido subjetivo (dos sentimentos), mas no objetivo (entre os indivíduos). Isso explica a ideia do móbil dramático de Hegel, ou ainda, o fato de que o princípio universal do drama é expor as ações e as reações dos homens face aos conflitos, sejam eles subjetivos (poesia lírica) ou objetivos (poesia lírica (internos) e poesia épica (externos)). Quanto a narrativa, quando o pêndulo vai para o épico o poeta se demora mais na descrição dos fatos que permitem enaltecer o herói; quando vai para o lírico, em suas ações, o que obriga o poeta a criar uma sincronização perfeita entre a narração dos fatos e a ação e reação dos heróis. Alongar-se ou demorar-se na descrição dos fatos ou no

modo como os heróis reagem a eles é certeza de que haverá uma ruptura na unidade do drama. Por isso Aristóteles diz na *Poética* que, se as partes não estiverem bem entrosadas, qualquer supressão ou deslocamento de uma prejudicará o desempenho da outra.³⁸ Sob o olhar de Thibodeau, essa sincronização é a combinação de tempo e ação que Hegel entende como ‘poeticamente’ necessária, tendo em vista que no drama o público se mantém em completo estado de expectativa, de devir e de espera. É claro que a poesia dramática pode ser objeto de uma representação interna através de leitura pessoal, no entanto, um drama nunca é escrito para depender apenas da imaginação. Por definição, diz Thibodeau, o drama é uma obra de arte que mostra indivíduos que falam, que exprimem emoções, pensamentos e ideias conforme as situações experienciadas. Trata-se de “sujeitos que deliberam, tomam decisões, agem em função de fins que decidem atingir e, por isso, entram em conflito com seus pares” (THIBODEAU, p. 179).

Quanto às espécies de poesia dramática, a começar pela tragédia, se tomarmos Hegel e suas considerações sobre a tragédia na *FE*, veremos que ele a situa, assim como a epopeia, num mundo absolutamente politeísta. Semelhante à poesia épica, “a tragédia nasce numa época em que o espírito dos helenos concebe sua essência como constituída de uma diversidade de figuras divinas, ou pluralidade de divindades consideradas [(por Hegel)] como *sittliche Mächte*, potências éticas, ou potências substanciais” (THIBODEAU, p. 180). Já nos *CE*, Hegel identifica essa época como a época dos heróis, marcada pelo espírito de um povo ainda muito distante da separação entre o universal e o particular, entre a objetividade e a subjetividade e entre a substancialidade e a essencialidade, quer dizer, de um povo que não separava a vida pública da vida privada, os acontecimentos externos das ações e reações internas, a individualidade da coletividade. Como resultado dessa indiferenciação, o sagrado, por exemplo, não se apresentava como mito, símbolo, força ou poder divino, mas humano. Possivelmente por isso Hegel denominou esse poder de *sittliche Mächte*, que se traduz por potências éticas, mas também por impulsos vitais, pulsões naturais ou desejos manifestos.³⁹ É um poder que deriva das

³⁸*Poética e tópicos* I, II, III e IV; Trad. Marcos Ribeiro de Lima; São Paulo; Ed. Hunter; 2013; p. 35.

³⁹Margot Berthold faz uma relação direta entre a tragédia, o teatro antigo e os impulsos vitais: “o teatro dos povos primitivos assenta-se no amplo alicerce dos impulsos vitais e primários retirando deles seus misteriosos poderes de magia, conjuração, metamorfose – os encantamentos de caça dos nômades da Idade da Pedra, as danças de fertilidade e colheita dos primeiros lavradores dos campos, os ritos de iniciação, totemismo e xamanismo e os vários cultos divinos. O conteúdo e a forma das expressões teatrais são condicionados pelas necessidades da vida e pelas concepções religiosas, ou de um poder superior. É daí que se extraem as potências elementares, éticas, que transformam o homem em um meio [médium] capaz de gerar tanto a sua transcendência quanto a de seus semelhantes. O homem personificou esses poderes da natureza; transformou o Sol e a Lua e o vento e o mar em criaturas vivas que brigam, que disputam, que lutam entre si e que podem ser influenciadas a lhe favorecer por meio de sacrifícios, orações, cerimônias e danças” (BERTHOLD, p. 2).

determinações do *ethos*, ou lembrando a *Ética* de Spinoza: das afecções, das potências, dos estados, dos atributos, dos modos de ser e de agir em conformidade com a *idea*, ou conceito do todo. Na *Retórica*, Aristóteles reconhece que, além de recorrer ao *logos* e ao *pathos*, isto é, à razão e às paixões, a discursividade tem de se valer também da expressão do *ethos*, isto é, da linguagem e do modo como os ouvintes e os espectadores de um determinado discurso se comunicam e se falam. Tudo isso para imprimir verdade, autoridade e moralidade ao orador e ao discurso. Quanto ao *pathos* e ao *ethos*, ou ao patético, podemos recorrer à Friedrich Schiller (1759-1805) em *Objetos trágicos, objetos estéticos* (2018), para pensar a hipótese de que não se pode compreender a razão humana como uma faculdade separada dos sentidos e do *pathos*. O ser humano racional, acredita Schiller, tem de sofrer profunda e veementemente; tem de haver *pathos* para que ele consiga identificar em si mesmo a *Unabhängigkeit*, isto é, a independência, a autonomia, o bem-estar e o prazer que o leva à ação.

Nunca podemos saber se o controle [*Fassung*] do ânimo é efeito de nossa faculdade moral sem nos termos convencido de que não é um efeito da insensibilidade [*Unempfindlichkeit*]. Não há arte em tornar-se senhor de sentimentos que apenas deslizam [*bestreichen*] pela superfície da alma de modo leve e fugaz; manter, contudo, a liberdade de ânimo em uma tormenta que excita toda a natureza sensível, para isso é necessária uma capacidade [*Vermögen*] de resistência que é infinitamente sublime além de todo poder natural [(*)]. Alcançamos, portanto, a apresentação da liberdade moral apenas por meio da mais viva apresentação da natureza que sofre, e o herói trágico tem de ter-se primeiramente legitimado para nós como um ser que sente antes de prestarmos a ele homenagem como ser racional, e de crermos em sua força de alma. (SCHILLER, p. 69 e 70)⁴⁰.

Ou seja, de acordo com Schiller é preciso que reconheçamos o herói trágico, pateticamente, como um de nós. Mas, acima de tudo, como um ser que sente a dor humana sem abdicar da própria humanidade, o que o torna um herói: um ser humano que ama a vida, mas nem por isso hesita em sacrificá-la quando assim exigem a compaixão e a honra. “Destinada ao sacrifício, Ifigênia confessa com comovente franqueza separar-se com dor da luz do sol. Em parte alguma, de modo algum, busca o grego sua fama no embotamento e na indiferença ao sofrimento, mas antes, na capacidade de suportá-lo com todo o seu sentimento” (SCHILLER, p. 73).

As potências que não se apresentam ou que não se representam como um poder externo, Hegel as designa, segundo os gregos antigos, de potências internas, ou ainda, de *pathos*. A palavra *pathos*, diz ele, é de difícil tradução, pois tanto se associa às paixões [*Leidenschaft*] voluntárias e condenáveis quanto aos impulsos [*Leidenschaftlichkeit*] internos.⁴¹

⁴⁰SCHILLER, F.; *Objetos trágicos, objetos estéticos*; Org. e trad. Vladimir Vieira; Belo Horizonte; Ed. Autêntica; 2018. (*) Conforme observado pelo tradutor, este trecho remete ao § 28 da *Crítica da faculdade do juízo*, de Kant.

⁴¹CE, vol. I, terceiro capítulo: “A Ação” (p. 188); subitem b – Os indivíduos agentes (p. 230).

Por isso o *pathos* é tomado aqui num sentido mais elevado e universal, sem o eco do condenável ou voluntarioso. Assim, por exemplo, de acordo com o significado grego da palavra, o sagrado amor fraterno de Antígona é um *pathos*. O *pathos*, nesse sentido, é uma potência legítima do ânimo, um Conteúdo essencial da racionalidade e da vontade livre em si mesmo. Orestes, por exemplo, mata sua mãe baseado não em um movimento interior do ânimo, que nós poderíamos chamar de paixão, mas do *pathos*, que o impulsiona para a ação, mas de modo bem mais calculado e ponderado pela razão. Quanto a isso também não podemos dizer que os deuses possuem *pathos*, pois eles são apenas o Conteúdo universal daquilo que impulsiona a individualidade humana para agir e decidir. Em sua forma simbólica e universal, porém, os deuses permanecem em repouso e ausência de paixão e, caso aconteça entre eles alguma briga ou conflito, nada disso é levado a sério ou declarado como guerra enquanto tal. Devemos, portanto, limitar o *pathos* à ação humana e entender com isso que o essencial, o Conteúdo racional que está presente no ser humano [*menschlichen Selbst*] é quem preenche e penetra a totalidade do ânimo. (HEGEL, p. 238)⁴²

O *pathos* é o protagonista da arte dramática, o ímpeto que movimenta a trama, a força da ação espetacular, a emoção que chega na plateia fazendo-a experimentar o que há de mais impetuoso, arrebatador e profundo. De acordo com Hegel, o *pathos* é a ‘potência em si e para si da existência humana’, e por isso todos conhecem e reconhecem essa força da vida em si mesmos. Na ação dramática, tudo o que é externo ao *pathos*, como a ambientação e os cenários, deve se subordinar a ele, acompanhando-lhe os movimentos, obedecendo-lhe as ordens e dando-lhe sustentação. Assim, ele é a personagem central da trama, e tudo deve se comportar de modo que aí ele permaneça. E mesmo nas demais artes, como a pintura, afirma Hegel, é preciso que haja a centralidade do *pathos*, embora isso leve à ideia de que a Arte deve ter como finalidade a comoção. Todavia, se considerarmos esse princípio temos de questionar por que meios a Arte deve chegar nesse fim.

1.1.2. A correlação entre a comédia e a tragédia no teatro clássico

Era para reverenciar e consagrar os deuses que os gregos se reuniam no *theatron*. Nas *orchestras* de terra batida, os artistas dançavam e entoavam hinos ao redor dos músicos, e o aviso de que o espetáculo começara era dado pela invocação às Musas: “Musa, toma posse dos coros sagrados e vem, para a alegria do nosso canto, ver esta numerosa multidão!”. Este é o chamado, por exemplo, do coro das *Rãs*. É a invocação de Aristófanes para introduzir Dioniso nos campos iluminados onde os iniciados nos mistérios de Elêusis tomavam-se de inspiração. *As Rãs*, considerada a última grande obra do drama clássico, foi escrita por Aristófanes para ser exibida na Leneia de Atenas em fevereiro de 405 a.C.⁴³. Aristófanes, o comediógrafo e zombador incorrigível, é tido como o maior representante da comédia clássica, mas também,

⁴²CE, vol. I.

⁴³ARISTÓFANES; *As Rãs*; Trad. Américo da Costa Ramalho; Lisboa; Ed. 70; 2018. O clamor à Musa encontra-se na p. 83.

como o autor que mais se aproveitou das teorias da tragédia para compor uma comicidade dramática. E, como essa comicidade se mescla com a zombaria, o deboche e a sátira, vale especular sobre essa miscelânea. Do ponto de vista da história do teatro e do drama, a comédia se classifica originalmente como alta e baixa comédia, sendo a baixa aquela que fora criada para provocar o riso e a alta aquela que tinha a função de censurar os fracos. Teoricamente, a sátira se enquadra na categoria de alta comédia, ou seja, é o drama que tem como finalidade a censura. Já no que se refere à origem de ambas, no caso da sátira ela se mistura com o nascimento do próprio teatro. Se por um lado os historiadores do drama reconhecem Demódoco⁴⁴ como o precursor do drama clássico, cujo período de ouro se estendeu por aproximadamente um século, por outro, esses mesmos historiadores veem no coro dos cantores com máscaras de bode o ponto de partida para os espetáculos cênicos. Segundo Heródoto, coros de cantores mascarados existiam desde o século VI a.C. Eram figuras que entoavam cantos em homenagem ao herói Adrasto, rei de Argos, e a Sícion, que incentivou a expedição dos Sete contra Tebas. “Por razões políticas, Clístenes, tirano de Sícion desde 596 a.C., transferiu esses cantos para o culto a Dioniso, o deus favorito do povo da Ática” (BERTHOLD, p. 104).

Dioniso, como se sabe, é a personificação do vinho, do êxtase, da euforia e das paixões. Na mitologia grega, é o espírito do conflito entre o desejo e a razão. Um espírito que encontra, na *tragodia*, sua mais pura expressão. *tragodia*, junção de trago (bode) com ode (canto), e, portanto, canto do bode, é o clamor de Dioniso pelo despertar dos desejos e das paixões. Caracterizada de ritual satírico, visto que se manifestava através de homens usando máscaras de bodes (os sátiros), a *tragódia* surge como o despertar de um espírito arrebatado e impetuoso. “Parte integrante das Dionísicas, representava o anticlímax, o retorno repousante às planícies do demasiado humano. Quão abrupta essa descida deveria ser, ficava a critério da discrição e autoironia do poeta trágico, pois era ele que escrevia a sátira como epílogo da trilogia trágica” (BERTHOLD, p. 107). As Dionisiacas eram celebrações populares onde se conciliavam interesses cívico-religiosos. Eram festas onde se promoviam os rituais a Dioniso, o comércio entre Atenas e as cidades vizinhas e a confraternização do povo grego como um todo. Dentre elas, a maior e mais comentada (500 a.C.) foi aquela em que os governantes exigiram dos dramaturgos que substituíssem as famosas trilogias trágicas por uma tetralogia, ou melhor dizendo, por uma tragédia com um desfecho satírico propriamente dito, mas que também pode

⁴⁴Demódoco, o bardo cego citado na *Odisseia* de Homero e do qual se costuma dizer que, ao se faltar nos banquetes dos nobres, desatava a cantar canções que narravam as guerras e os conflitos célebres travados entre os heróis e os deuses.

se chamar de cômico. Embora não se saiba com que peça, Ésquilo foi o grande vencedor desse concurso, o dramaturgo que estruturou o drama com um prólogo explicativo, um cântico de abertura entoado pelo coro e as enunciações dos mensageiros que mudavam drasticamente o destino dos heróis e a remissão dos culposos. O destino, para Ésquilo, contudo, jamais era o destino de um herói em si mesmo; antes, resultava do conflito entre os heróis e os deuses, e não menos entre os próprios deuses. É o que se vê, por exemplo, no lamento de *Prometeu Acorrentado* [(sem data)]: “Eu te invoco, ó venerável Mãe Terra, e invoco a ti, círculo de chamus onívvido: vê o que eu sofro, eu próprio um deus, nas mãos dos deuses” (BERTHOLD, p. 108 e 109).

Rival de Ésquilo nas Dionisíacas temos Sófocles, o poeta que surge para dar alma aos heróis e libertá-los da tirania dos deuses. Os deuses, dizia Sófocles, submetem os heróis a um sofrimento sem fim e sem sossego; atormentam-nos impiedosamente para manterem-se em seus domínios e em seus poderes; e embora esse sofrimento seja a melhor escola do ‘conhece-te a ti mesmo’, uma vez percebendo-se dominados, à deriva no desconhecido mar do destino, loucos e sendo cruéis sem quererem ser, os heróis acabam se entregando às Erínias, vingadoras dos inferos, e à Têmis, justiceira do Olimpo. É o caso de Ajax, Édipo, Electra, Djanira, Jocasta, Eurídice e Antígona, que sucumbem pela própria espada, que cegam a si mesmos, que se jogam nos braços da morte ou que se suicidam.

Sófocles, o cétrico devoto, contudo, dá aos deuses a vitória final, o triunfo sobre o destino terrestre, sobre todos os abismos do ódio, sobre o arrebatamento, a vingança, a violência e o sacrifício. Mas isso não significa que o sofrimento dos heróis não tenha em si mesmo um significado, pois ‘em tudo isso não existe nada que não venha de Zeus’, diz ele ao final de *As Traquírias*. [...] Foi dessa natureza inalterável [(de Zeus)], desse conceito de destino sofocliano, que Aristóteles derivou sua famosa definição de tragédia, cuja interpretação tem sido interminavelmente debatida ao longo dos séculos. O crítico e dramaturgo alemão Lessing, por exemplo, a concebe como a purificação das paixões pelo medo e pela compaixão, ao passo que Wolfgang Schadewaldt, um estudioso contemporâneo, a interpreta como o ‘alívio prazeroso do horror e da aflição’. (BERTHOLD, p. 110).

Já na contraparte do destino objetivo de Sófocles há o princípio do acaso de Eurípedes, que inaugura, no Ocidente, a dramaticidade da subjetividade, ou como é mais conhecido, o drama psíquico. Eurípedes era o poeta que se gabava por não idealizar os homens, representando-os em sua própria natureza e na vida efetiva. Para Sófocles, foi Eurípedes quem inaugurou um tipo absolutamente novo de conflito, o conflito entre o acaso e o destino. Enquanto Ésquilo fazia questão de mostrar a *hybris* [soberba, arrogância, orgulho] dos heróis, Sófocles de fazê-los se curvarem ao divino, “Eurípedes rebaixava a providência divina ao poder cego do acaso, vide a

Ifigênia em Táuride: 'Pois sob o manto da noite o nosso destino impende, é cumprido'" (BERTHOLD, idem).

Cético no que dizia respeito a qualquer tipo de verdade absoluta, Eurípedes se opunha de forma contundente à paz e à reconciliação idealizadas e abstratas, interessando-se mais pelas oposições, pelo desencanto e pela relativização dos valores ditos nobres e elevados. O divino era incapaz de conduzir, segundo ele, à verdade do todo; menos ainda, à conciliação concreta do povo. Contrário à doutrina socrática onde o 'conhece-te a ti mesmo' passa necessariamente pela ação, "Eurípedes concede a suas personagens o direito de não agir, de hesitar ou de ter dúvidas. Descortina com isso, toda a extensão dos instintos, paixões, intrigas e conspirações" (BERTHOLD, idem). N' *As Rãs*, Aristófanes trata justamente dessas oposições: entre a vontade e o destino de Ésquilo e a vontade e o acaso de Eurípedes, mas acima de tudo, "presta um grande testemunho das tensões artísticas e políticas do final do século V, dos conflitos internos de uma *polis* fragmentada e do reconhecimento de que o período clássico da tragédia havia se convertido em arte histórica" (BERTHOLD, p. 113). Do ponto de vista crítico, é possível inferir que, entre os princípios de Ésquilo e os de Eurípedes, a tragédia transcende o campo da objetividade para o da subjetividade em si mesma. É algo que Ésquilo revela, por exemplo, através da força abstrata dos deuses; enquanto Eurípedes, pela força bruta dos homens. Para Hegel, contudo, mesmo em sua versão mais primitiva, a tragédia já se mostra por meio das potências em si mesmas; já revela, em si mesma, a força das paixões, da vontade, do acaso, do destino e dos deuses. É, pois, a um só tempo, a representação do conflito entre o universal e o particular, o finito e o infinito, o ideal e o real, o concreto e o abstrato. Os próprios heróis de Eurípedes vivem em meio à pluralidade da substancialidade, o que significa que, se de um lado agem pela força de vontade própria, do outro, são movidos por forças externas, como o amor à família, ao estado e à pátria.

É em meio a esse conflito, pois, que se encontram os personagens trágicos, e é por isso que Hegel vê o divino como o tema central das primeiras tragédias áticas, mas vale ressaltar que o divino, aqui, não é o divino ideal, ou abstrato.

De modo geral, podemos afirmar que o verdadeiro tema das primeiras tragédias é o divino, entretanto, por divino não queremos dizer O Divino como está simplesmente implícito no conteúdo da consciência religiosa enquanto tal, e, sim, como adentra no mundo e nas ações individuais sem perder seu caráter substancial nem se converter no oposto de si mesmo em meio a esta realidade. Nesta Forma mundana e atuante, a substância espiritual do querer e do agir é o elemento, a vida ética. Mas o que é o ético [*das Sittliche*]? Se o entendermos em sua consistência imediata, isto é, não exclusivamente do ponto de vista da reflexão pessoal como moralidade formal, abstrata, é o divino em sua realidade mundana, é o substancial que fornece as características essenciais e, portanto, éticas, para o conteúdo comovente, dramático,

trágico, da ação verdadeiramente humana; ação que revela e que torna real essa sua essencialidade. (HEGEL, p. 522)⁴⁵.

O verdadeiro tema das primeiras tragédias é o querer e o agir éticos na realidade concreta. É o conteúdo, retomando Thibodeau, que se manifesta a partir da combinação de dois lados que se opõem, mas que também se juntam: um é a base substancial e divina, o elemento ético universal; o outro, a ação humana. Logo, temos uma espécie de conteúdo manifesto da eticidade humana. Na tragédia, é o coro que representa esse conteúdo. “Retomando o que já havia sido desenvolvido essencialmente na *FE*, [(nos *CE*)] Hegel reafirma o coro como o representante que expressa a essência da substância ética” (THIBODEAU, p. 181 e 182). Ou seja, a substância ética é o elemento figurativo do *ethos*. Enquanto os atores atuam, o coro se apresenta como uma consciência superior, uma consciência que sintetiza toda a sabedoria popular; uma espécie de saber comum cuja função é a de refletir sobre o que está dado. O coro, diz Thibodeau, tem a função de “elucidar os diferentes aspectos das situações conflitantes e de lembrar a todos que as ações só fazem sentido no interior da totalidade ética a qual pertencem” (THIBODEAU, p. 182). O coro, então, não atua nem interfere na atuação; declara, apenas, um juízo abstrato; chama à razão; evoca compaixão, temor, piedade: um recurso usado pelos dramaturgos antigos para dar cabo aos conflitos em um mundo ainda não legalizado. Era o coro que clamava, face aos conflitos dramáticos, pela bela totalidade ética, ou seja, pela paz e reconciliação entre as forças externas e as forças internas (o querer, a vontade, o destino e o acaso). Desse ponto de vista, a voz e a expressão do coro aproximam-se da lírica. “O coro trágico se move necessariamente através de expressões que se traduzem de diversas formas no mundo da poesia lírica, como a ode e o dítirambo que cantam louvores a Apolo e a Dioniso” (THIBODEAU, idem).

No que diz respeito às potências éticas em ação, ou atuação dos atores que incorporam as personagens trágicas, para Hegel esse é um movimento que decorre do *pathos*, e o *pathos*, por sua vez, do querer em si mesmo. É a constatação de que tais figuras jamais se impõem como representantes de uma moral ou de uma lei externa; longe disso, fazem-se temer pelas próprias potências, pelo próprio querer e pelo próprio caráter. Características que, se por um lado os elevam ao ideal de justiça do *ethos*, por outro, essa elevação mesma depende do *pathos*. E é daí, observa Thibodeau, que se extrai o conflito trágico. Quando se fala da *schöne Sittlichkeit*,

⁴⁵HEGEL, G.W.F.; *VuA*; *Werke 15 – Vorlesungen über die Ästhetik III; Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe; Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel; Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main; 1970.*

daquela bela totalidade ética que permeava a vida da Grécia antiga, imagina-se logo um mundo pacífico, sem conflito e sem embate. Entretanto, isso é puro fruto da imaginação, não passa de fantasia. Na realidade, como potências só se manifestam se consubstanciadas na vida concreta e nunca na idealidade abstrata (no Olimpo, no céu da religião, na utopia), esta manifestação em si mesma já indica uma ruptura da bela totalidade ética, da justiça e da paz. O que faz pensar que na Grécia clássica nenhuma justiça idealizada, como a pretendida por Aristóteles na *Ética a Eudemo* (2015)⁴⁶, poderia de fato ser alcançada. Afinal, toda vez que uma potência ética se opunha à justiça concreta, os deuses, a unicidade, ou o conjunto da substância ética: o *ethos* grego, tudo a confrontava. Para Thibodeau, os heróis trágicos eram aqueles que representavam para os helenos a verdade sobre si mesmos: o fato de que habitavam um mundo movido pelo conflito entre o divino e o humano, a vontade e o destino, o destino e o acaso, o querer e o agir, a justiça e o justo, o todo e as partes.

Isso significa que a tragédia, que as obras dos poetas trágicos levavam os gregos a se perguntarem sobre a concepção que tinham de sua própria essência; ela os incitava a questionar o princípio divino que estava no fundamento do entendimento que eles tinham de si mesmos e de seu mundo e, para Hegel, é precisamente este o questionamento que será empreendido na cena do teatro trágico, e que implicará no rompimento, na dissolução da bela totalidade helênica. Logo, isso significa também que a tragédia é a forma de arte que marcará o início da dissolução, do fim ou da morte da bela arte. A tragédia é a prática artística que marca o instante no qual a Arte inicia o seu declínio. É a partir da tragédia grega que a Arte cessará pouco a pouco de ser o lugar privilegiado onde o espírito exprime sua essência, seu princípio divino ou sua verdade, e tal é em grandes linhas o ponto de vista, a perspectiva geral – filosófica – sobre a qual Hegel desenvolve sua interpretação da tragédia grega nas *VuA* [...], interpretação essa – e é justo afirmar que se trata da última teoria hegeliana da tragédia, sua teoria definitiva –, que se articula em torno de três teses principais. No curso de seu intento, Hegel sustenta que a tragédia é a representação do conflito entre duas potências éticas, duas potências substanciais que clamam por seus direitos [(primeira tese)]. Ele sustenta também, que o conflito trágico por excelência, aquele que define a tragédia, é a oposição entre a família e o Estado [(segunda tese)]. Certamente, esse conflito pode tomar diversas formas, mas, segundo Hegel, não é menos verdade que o mais significativo e o mais representativo da tragédia é aquilo que desencadeia a colisão, a luta entre as potências do Estado e da família, as duas potências que, na *FE*, foram descritas como as leis da universalidade e da singularidade; da cidade e da divindade; do dia e da noite; do homem e da mulher. Por fim, ele afirma que o resultado da tragédia, do conflito trágico, é necessariamente o da reconciliação das potências substanciais [(terceira tese)], restaurando o que havia designado como a eterna justiça. (THIBODEAU, p. 175 e 176).

É fundamentado na lei de particularização dos universais que Hegel reconhece a oposição por trás da singularização das potências do *ethos*. É uma lei que decorre do *logos*, ou

⁴⁶Aristóteles via na justiça universal a virtude de todas as virtudes. Para ele, a justiça universal era a única garantia de que os cidadãos poderiam se imbuir das demais virtudes, como por exemplo, a capacidade de agir na justa medida do *pathos*, ou em outros termos, com estabilidade, firmeza e equilíbrio. ARISTÓTELES; *Ética Nicomáquea; Ética Eudemia*; Introdução de Emilio Lledó Íñigo; Tradução e notas de Julio Pallí Bonet; Madrid; Ed. Gredos; 2008.

ordem implícita que consubstancia ou que dá substância efetiva a tudo o que se precipita de forma concreta para fora do mundo abstrato. Trazendo para a tragédia grega, é a lei que comprova que os heróis (os particulares) só se realizam no *ethos* (o universal) através do *pathos* (as singularidades). Nas primeiras tragédias, observa Hegel, o *pathos* mostra-se autêntico, genuíno e verdadeiro, mas mais verdadeiro ainda é o direito dos heróis de se oporem uns aos outros ou a um ideal de paz e reconciliação abstratas, pois “somente se estivessem em um estado destituído de qualquer atividade, como deuses felizes, é que poderiam realizar a obra do espírito e ainda assim gozar de uma vida imperturbada” (HEGEL, p. 237)⁴⁷. E além do mais, considerando que toda realização é precedida por um conjunto de ações, os heróis “eram sempre levados às falhas e às compulsões da paixão independentemente da autenticidade de suas determinações particulares ou do direito à oposição” (HEGEL, idem)⁴⁸. Era esse ideal (de paz e reconciliação) abstrato o responsável pela dissolução da substância ética, substância essa entendida por Hegel como justiça efetiva e concreta. Por isso, na tragédia clássica tão necessário quanto o conflito era uma resolução justa, o que vai ao encontro das teses de Thibodeau. Era a justiça quem permitia a unicidade da substância ética (o *ethos* grego) com as potências em si (as partes que o compunham); era ela o substancial verídico, a verdade do todo que se impunha sobre as partes; era ela quem dissolvia, no desfecho trágico, os conflitos entre as potências éticas, mas também as paixões em si mesmas. E este era o fim da tragédia, muitos creem, pretendido por Aristóteles.

Mas Aristóteles, observa Hegel, não via apenas a paz como finalidade última da tragédia, não entendia a justiça como a única responsável pela reconciliação dos conflitos. Tais questões apenas na era moderna se tornaram relevantes para um final feliz. O que Aristóteles notava é que à obra de arte cabia expor o que vai ao encontro do espírito e da razão e, por isso, era preciso que ela mostrasse não apenas os fundamentos lógicos da identidade e da concordância, mas, do mesmo modo, os da diferença e da contradição. Quanto ao temor e à paixão como finalidades dramáticas, Aristóteles não pressupunha que a tragédia provocasse apenas a purificação dos sentimentos e das sensações, ou ainda que à arte dramática coubesse a função de depurar medos e compulsões. Nesse aspecto, pondera Hegel, os seres humanos podem até temer forças externas que ameacem suas vidas: o destino impiedoso, a morte cruel e a violência dos deuses; no entanto, mais ameaçador do que isso são os temores internos, aqueles que lhes tiram a coragem e os paralisam. Sobre o *pathos*, se por um lado a dramaticidade

⁴⁷CE, vol. IV.

⁴⁸CE, vol. IV.

da tragédia faz temer as potestades externas, por outro, o temor em si mesmo leva à submissão, ou não haveria para os heróis trágicos pena, clemência e compaixão. A compaixão, no entanto, era vista pelos gregos antigos como um sinal de rebaixamento do caráter e da moral, e segundo Hegel, com exceção das mulheres provincianas que recorriam a ela, os homens jamais se deixavam levar por um tal sinal de baixeza, de impotência, de vergonha e de humilhação. Já na cena trágica, a compaixão tinha a função de causar comiseração ou miséria da alma. Só que para tanto o conflito tinha de ser convincente ao ponto de invocar a justiça, e por isso a reconciliação e a paz passavam sempre por um conflito. Assim, afirma Hegel, nunca se deve confundir um desfecho trágico com um final feliz, menos ainda que a reconciliação trágica seja possível sem a autenticidade e veracidade do conflito.

A dor e o sofrimento, diz Hegel, podem até despertar o temor e o impulso de ir em socorro das vítimas, mas se não forem fortes e capazes de provocar compaixão, então os gritos dos que sofrem só nos servem de tortura. Um sofrimento verdadeiramente trágico, ao contrário, é próprio dos heróis, mas apenas como resultado de seus atos, “e tanto dos atos obstinados, quanto dos carregados de arrependimentos porque praticados em meio aos conflitos; pelo quê, todavia, eles têm de responder igualmente com todo o seu eu, [(paixão e caráter)] [*Selbst*]” (HEGEL, p. 239)⁴⁹. A conclusão, então, é que para além do temor e da compaixão a tragédia suscita também o sentido da justiça, ou da sensatez “que não pode tolerar que o conflito e a oposição entre as potências éticas, unas segundo o conceito [ou lei de particularização dos universais], adquiram consistência própria e se imponham como vitoriosas e verdadeiras de forma efetiva” (HEGEL, *idem*)⁵⁰. Os poetas trágicos, todavia, recorriam a vários outros expedientes reconciliatórios, e duas formas de reconciliação, segundo Thibodeau, eram consideradas por Hegel como as mais significativas: a objetiva e a subjetiva. A reconciliação objetiva era assentada na oposição entre duas potências éticas, mas como ambas pertenciam a um mesmo *ethos*, tinha-se aí um problema.

Por exemplo, Antígona não é apenas a irmã de Polinice, é também a filha do rei e a noiva de Hémon. Em consequência, ela está ao mesmo tempo sob a autoridade da lei, da cidade e da potência substancial [(justiça)] encarnada por seu tio Creonte. Quanto a este último, ele não é apenas a expressão do poder político, mas também pai e esposo, e por isso deveria respeitar a sacralidade dos vínculos de sangue e não ir contra a lei da família. Não obstante, Antígona e Creonte combatem como potências que pertencem [ao mesmo *ethos*]. Só que agindo assim, ambos impõem seus próprios *pathos* ofendendo um a potência do outro, embora as duas sejam constitutivas de um mesmo ser ético. [...] Ora, para Hegel, ambos deveriam ser aniquilados e destituídos de seus poderes por terem ofendido um a potência do outro; pois, assim, uma potência afirma-se necessariamente pela negação da outra. Antígona é destruída pelo poder

⁴⁹CE, vol. IV.

⁵⁰CE, vol. IV.

político, pela potência do Estado e pela lei da cidade, o que a impede de ‘conhecer a alegria da dança nupcial’. Quanto a Creonte, é aniquilado por uma outra potência, a lei da família e do sangue, ao mesmo tempo em que é punido pelo suicídio de seu filho e de sua esposa, o que o leva à ruína e à ruína de sua própria família. É ao fim e ao cabo desta dupla destruição, deste duplo aniquilamento das individualidades trágicas, que se produzirá e se realizará a reconciliação que Hegel qualifica como objetiva. Essa é a mais autêntica, perfeita e plena reconciliação trágica, pois ela se realiza mostrando o desdobramento, o desenvolvimento inteiro do conflito das duas potências éticas em oposição, até que se aniquilem. E como se sabe, não é ninguém menos que Antígona que, aos olhos de Hegel, ilustra exemplarmente este desfecho”. (THIBODEAU, p. 189).

Já a reconciliação subjetiva, em oposição ao que Hegel compreende como sendo a mais autêntica, perfeita e plena reconciliação trágica, é assentada no interior das potências em si mesmas. Confirmando a tese de que mesmo na versão mais primitiva da tragédia já se encontra o querer que assegura a unilateralidade, ou parcialidade da subjetividade, Hegel aponta para *Édipo em Colono*, de Sófocles, como o exemplo mais concreto dessa reconciliação. A começar pelo instante da solução do enigma até o momento em que Édipo adentra o bosque sagrado da imortalidade e recupera a visão, o que se desenrola, de acordo com Hegel, é a tomada da consciência de si. Um olhar no interior do bosque (o desconhecido, o inconsciente), portanto, leva ao conhecimento de si (a consciência de Édipo). Uma consciência que passa invariavelmente pelo entendimento, ou seja, pela capacidade de escolha de Édipo de não pisar novamente no solo da cidade que o perseguia, mas também, pela determinação, isto é, pela decisão de não voltar com Creonte para Tebas e muito menos ceder às súplicas de Polinice. Uma sucessão de conflitos trágicos cujo desfecho é a paz interior, embora, para a maioria dos intérpretes de *Édipo em Colono* esse desfecho seja a redenção para uma outra vida, o que explica considerarem essa obra de Sófocles como um verdadeiro *atrium* do cristianismo. Mas Hegel vê esse *atrium* mais como uma passagem da objetividade para a subjetividade em si mesma, algo que não se compara à redenção dos cristãos. Não é sem parâmetro, portanto, que Hegel afirma que *Édipo em Colono* é o drama mais representativo da modernidade, tendo em vista que Sófocles antecipa nele o protagonismo da subjetividade, a parcialidade do querer e, por fim, a não solução dos conflitos. “É essa subjetividade antecipada, pois, que as tragédias de Eurípedes vão explorar, e que a comédia e outras artes poéticas, como a música e a pintura, vão depurar” (THIBODEAU, p. 192).

Quanto ao desfecho dramático propriamente dito, na tragédia os heróis se resignam diante daquilo que Hegel denomina de veredicto do eternamente substancial, isto é, da justiça divina. É claro que os heróis são dotados de vontade para não aceitarem seus veredictos, mas nesse caso quem sai por cima é a cizânia e o triunfo é do conflito. Um caso típico, diz Hegel, é o conflito entre o altruísmo e o egoísmo no interior de uma sociedade democrática; se vence o

altruísmo, o povo tem soberania, se perde, acaba-se com a democracia. Outro ponto a ser observado no desfecho trágico é que, independentemente de resignação ou rebeldia, há sempre uma punição, de modo que ou os heróis se submetem às penas da justiça divina ou são punidos por subversão. Finalmente, pode-se dizer da justiça divina, das penas e das punições, que são os elementos do desfecho trágico, mas nesse ponto importa separar a tragédia do drama. Em outros termos, no drama clássico há dois tipos distintos de desfechos: o desfecho trágico e o desfecho cômico. No desfecho trágico, dissolve-se o conflito através da justiça divina, no cômico, dissolve-se a justiça “no interior de sua própria não essencialidade” (HEGEL, p. 240)⁵¹. Ou seja, no desfecho cômico a justiça não importa, o que importa é o riso. Só que nem todo riso é por isso um riso do cômico, e a esse respeito, observa Hegel, confunde-se o riso e o risível. O risível é toda oposição entre o substancial e o modo como os sujeitos se relacionam com ele, mas também entre o essencial e sua aparição e entre a finalidade e o meio. O risível, então, é causado pela oposição entre o *ethos* e o *pathos*, quer dizer, entre as potências éticas e o *ethos* em si, mas também entre o aparentar ser ético e o ser ético de fato. A sátira, *exempli gratia*, quanto mais evidencia os homens em seus vícios, mais os expõe ao risível, e dessa exposição caricata o que fica é o ridículo. Na loucura, nos atos insanos e na própria estupidez também não há motivo de riso. No geral, diz Hegel, não há nada mais controverso do que a razão pela qual os homens riem. “A coisa mais tola e de mau gosto, por exemplo, os fazem rir; e muitas vezes, eles riem daquilo que é de grande importância também, basta que se mostre nisso algum lado insignificante ou oposto aos seus hábitos comuns” (HEGEL, idem)⁵².

Rir das oposições, segundo Hegel, é um mero comprazer-se do entendimento, não passa da satisfação causada pelo simples fato de sermos capazes de distinguir as oposições e os antagonismos. Só que isso não pertence ao cômico, assim como não pertencem ao cômico o sarcasmo e o escárnio. Ao cômico, diz Hegel, pertence o riso contagiante e a *Wohlgemutheiterkeit*, a bela alegria, a alegria serena, a alegria magnânima. A respeito do riso contagiante, que pode ser explosivo, mas não sem controle para que não se perca a serenidade e o equilíbrio, Hegel o separa em três categorias distintas: o riso falso, o riso ilusório e o riso verdadeiro.⁵³ São categorias, ao que tudo indica, que se aplicam tanto ao desfecho cômico da tragédia ática quanto à comédia independente e autônoma. O riso falso, a falsa comédia ou o falso desfecho cômico distinguem-se, portanto, por fins e meios meramente subjetivos e, por

⁵¹CE, vol. IV.

⁵²CE, vol. IV.

⁵³CE, vol. I, p. 171.

consequente, não substanciais, não éticos e carentes de veracidade, ou seja, que atendem a interesses egoístas, injustos e antiéticos, carregados de dissimulação, de hipocrisia e de falsidades. Um exemplo são as personagens avarentas de Molière: figuras que agem de forma egoísta e trapaceira tanto no que se refere aos fins, quanto aos meios. No geral, retratam sujeitos desprovidos de caráter elevado e movidos por fins subjetivos e abstratos, como a fama e o dinheiro que os fazem lançar mão de meios arditos, e a mentira e a trapaça que os levam a conseguir o que querem. Fins e meios desprovidos de verdade, ou falsos por assim dizer, que nada tem a ver com prudência [*Wohlgemuttheit*] e sabedoria. E, se é essa a comédia que se apresenta, dela nada se extrai de belo ou magnânimo. Já no riso ilusório, indo além do entendimento do em si mesmo, o que se vê é o imaginário, o utópico e o fantasioso, sendo o caso daquelas personagens que usam de meios artificiosos para atingirem um fim quimérico, como em *Ecclesia Zusa* (392 a.C.), ou *A revolução das mulheres*⁵⁴, de Aristófanes.

N' *A revolução das mulheres*, Aristófanes explora o imaginário feminino no que tange a fantasia das mulheres de comandarem Atenas, embora o tema central desta comédia seja a retórica falaciosa dos sofistas que tomaram a cidade. Muito parecida com *Lisístrata*⁵⁵, outra comédia escrita por Aristófanes no ano de 411 a.C., *A revolução das mulheres* fala do ideal de uma Atenas sem miséria, justa e igualitária onde homens e mulheres compartilhariam dos mesmos poderes incluindo o das mulheres de dirigirem a cidade. Na trama, Aristófanes imagina Praxágora, uma exímia sofista de argumentos irrefutáveis, a convencer um grupo de companheiras a se infiltrarem, fantasiadas de homens, na assembleia constituinte e, uma vez lá dentro, a votarem em si mesmas para governarem a cidade. No entanto, ao contrário de *Lisístrata* onde as mulheres propõem abertamente uma greve de sexo para forçarem os homens de Acrópole a abdicarem da guerra e restaurarem a paz, n' *A revolução* as mulheres se escondem por detrás de uma fantasia e de uma mentira, e é por isso que, por mais que seja válida essa revolução, para Hegel ela não passa de enganação, ilusão, utopia. Quanto ao riso verdadeiro, ele jamais se restringe aos limites do entendimento ou da imaginação, porque nele, tanto fins quanto meios determinam-se pela razão. Em outras palavras, o riso verdadeiro é aquele que resulta do gozo da razão, ou da faculdade de extrair a verdade das mentiras. O próprio Aristófanes, naquilo que se pode chamar de riso legítimo, entende que não se deve fazer troça daquilo que é verdadeiramente ético e consistente na vida dos gregos: a crença nos deuses, a

⁵⁴ARISTÓFANES; *A revolução das mulheres*; Trad. Mário da Gama Kury; Rio de Janeiro; Ed. Jorge Zahar; 1996.

⁵⁵ARISTÓFANES; *A greve do sexo (Lisístrata)*; Trad. Mário da Gama Kury; Rio de Janeiro; Ed. Jorge Zahar; 1996.

Arte, a Filosofia. “Deve-se fazer troça da democracia que corrompe antigas crenças e antigos costumes; da sofisticada; da choradeira e da lamúria da tragédia; do escárnio e da superficialidade dos conflitos” (HEGEL, p. 242)⁵⁶. Ou seja, verdadeiro é o riso provocado pela consciência elevada do *ethos*; de modo algum, de sua degenerescência. Com isso, é possível dizer que o princípio universal do drama clássico, seja ele cômico, seja ele trágico, é a dignidade, a honra, a verdade e a justiça, e neste ponto retorna-se novamente para Aristóteles.

N’*As Aves*⁵⁷ (414 a.C.), comédia que se encaixa nesta última categoria do riso, é Aristófanes de novo quem coloca em cena a revolta e a repulsa de Evélpio e de Pistétero contra a realidade trágica de Atenas. São dois protagonistas tomados de indignação com a degeneração dos bons costumes, dos conflitos e das injustiças. Em busca de uma solução, convencem o rei Tereu, vítima de um encantamento que o transformara em ave, a construir uma cidade nas nuvens onde todos, homens e aves, pudessem viver em pé de igualdade e harmonia. A trama se desenrola e a missão é tão bem-sucedida que as aves da nova cidade passam a ser louvadas e consagradas como divindades, o que provoca a ira e a inveja do Olimpo. Segundo alguns críticos do teatro, esta obra de Aristófanes é de uma comicidade ímpar, composta por personagens sagazes, diálogos profundos e piadas de duplo sentido. Para outros, foi tão bem escrita, é tão divertida, seu tema é tão universal, que sua atualidade é inalterável. De acordo com a teoria de Hegel, trata-se de uma comédia cujo conteúdo revela circunstâncias externas e objetivas, como a crise política de Atenas. Por isso, os fins, ou objetivos de Aristófanes, como expor a corrupção, defender a justiça, a solidariedade, a liberdade de expressão e o respeito às ideias alheias, não conflitam com os meios: sujeitos bem-intencionados e de bom caráter que querem construir uma cidade onde os cidadãos de bem possam viver longe da ganância e da mesquinhez. Fins e meios objetivos, portanto, que caracterizam o cômico verdadeiro. Se do ponto de vista teórico a tragédia e a comédia foram pautadas por princípios justos e virtuosos; por fins e meios objetivos em detrimentos dos interesses subjetivos; por desfechos verdadeiros; do ponto de vista histórico, já não se pode dizer o mesmo. Se no período clássico havia um protagonismo do *ethos*, no período moderno os princípios se inverteram e quem toma a cena é o *pathos*.

A partir desse momento, está dada a passagem da arte que Hegel chama de clássica para aquela que ele vai qualificar de romântica. De fato, a passagem se dá precisamente quando a atenção dos artistas já não é dirigida mais exclusivamente para as potências éticas propriamente ditas, mas para a subjetividade em si mesma. Ela [(a

⁵⁶CE, vol. IV.

⁵⁷ARISTÓFANES; *As Vespas; As Aves; As Rãs*; Trad. Mário da Gama Kury; Rio de Janeiro; Ed. Jorge Zahar; 2004.

arte romântica)] se efetiva a partir do instante em que não é mais unicamente a esfera das potências substanciais e objetivas que fornece o conteúdo e a matéria da Arte e da expressão artística, mas também e sobretudo a esfera da subjetividade e da interioridade humanas. Doravante, os artistas interessar-se-ão mais pelas paixões, conferindo uma importância cada vez maior aos sentimentos, desejos, sofrimentos, decepções, amores e alegrias. (THIBODEAU, p. 193).

1.1.3. A tragicomédia e a sátira entre a tragédia e a comédia dramáticas

No percurso histórico das artes discursivas Hegel inclui ainda, entre a tragédia e a comédia, uma terceira espécie de arte poética, “que é, todavia, de importância menos penetrante, embora se pressuponha nela uma mediação entre o cômico e o trágico, ou ainda, que ambos os lados se reúnam e componham um todo concreto sem se isolarem pura e simplesmente um em oposição ao outro” (HEGEL, idem)⁵⁸. Essa espécie é a sátira, que apesar de se aproximar da tragédia pela seriedade dos conflitos, afasta-se dela pela jocosidade dos sátiros. Ao contrário do coro trágico, que manifesta uma consciência superior e sensata capaz de ponderar sobre os diferentes aspectos de um conflito, o coro dos sátiros é aquele que desatina em escárnio. Possivelmente seja isso o que faz com que Hegel limite a sátira aos domínios da subjetividade e do *Gegensatz*⁵⁹, isto é, da oposição e do antagonismo. O que implica que o fim ou princípio da sátira se define mais pela oposição e menos pela reconciliação, e nesse aspecto “as teorias usuais nunca puderam lidar muito bem com essa forma de arte na medida em que elas sempre ficaram confusas sobre onde deveriam situá-la” (HEGEL, p. 245)⁶⁰. Pois dramática, segue Hegel, a sátira não é; de épico, ela não tem nada; e, de lírico, também não; assim como não expressa nenhum sentimento de ânimo, mas de gozo, ou mais propriamente, de gozação. Uma gozação que, somada ao caráter desatino dos sátiros, não vai dar em outra coisa que não

⁵⁸CE, vol. IV.

⁵⁹No capítulo sobre a poesia dramática que se encontra nos CE (“A Poesia”, vol. IV, p. 11), Hegel faz uma breve introdução à sátira deixando claro que ela se categoriza mais como um estágio entre o cômico e o trágico do que propriamente como uma espécie do gênero dramático. Já no capítulo “A dissolução da forma de arte clássica” (CE, vol. II, p. 233), ele explora um pouco mais o papel da sátira, embora com alguns princípios que exigem uma certa atenção. Um deles é o princípio do *Gegensatz*, quase sempre traduzido por conflito. Todavia, parece que Hegel quer marcar justamente a transição do conflito trágico clássico, que demanda sempre uma reconciliação, para um estado permanente de oposição, ou antagonismo. (CE, vol. II, p. 233 e ss.). Ainda sobre essa questão, em sua Introdução às grandes teorias do teatro (2003), Jean-Jacques Roubine cita o exemplo de Brecht que sempre fez questão de opor conflito à oposição. No conflito, que é o motor da forma dramática há sempre um desfecho preestabelecido que instaura ou restaura uma harmonia ao final, e esse final, carregado invariavelmente de uma verdade, exige do espectador envolvimento, identificação e aceitação. Na oposição, adotada por Brecht, não existe essa harmonia preestabelecida, o que obriga o espectador a descobrir em si e por si mesmo toda a verdade. Interessante, é que Brecht chamava essa forma da oposição de ‘épica’ e não de ‘dramática’. “O teatro épico [de Brecht], esclareçamos, não é nem um teatro de tese nem um teatro edificante. [...] Embora sugira que é preciso agir, não diz nunca como. Não propõe modelo a ser imitado. Não enuncia doutrina moral. Visa apenas permitir ao espectador tomar consciência de sua própria condição histórica e dela tirar as consequências que considera justas quanto a seu comportamento no seio de uma situação específica sua, e somente sua” (ROUBINE, p. 154). ROUBINE, J.; *Introdução às grandes teorias do teatro*; Trad. André Telles; Rio de Janeiro; Ed. Jorge Zahar; 2003.

⁶⁰CE, vol. II.

em escárnio. E o escárnio não tem nada de cômico, pois não passa de uma manifestação de repúdio que só faz aprofundar o conflito entre a realidade empírica e a subjetividade em si mesma, e nessa medida, ela não produz verdadeiramente nem poesia nem Arte. “Deste ponto de vista, portanto, não se deve apreender o satírico como um gênero dramático, mas como uma Forma de transição do ideal clássico” (HEGE, idem)⁶¹. Logo, a sátira do repúdio, da censura e do escárnio só faz intensificar a oposição entre a subjetividade e a objetividade, o todo e as partes, o concreto e o abstrato. Talvez seja essa a razão, de acordo com Hegel, que afaste a sátira do poético, aproximando-a do prosaico.

No que se refere à subjetividade abstrata, ou ao sujeito em si mesmo, pode-se dizer que o satírico, já se distanciando daquele belo Ideal de justiça da Grécia antiga, tenha mais a ver com a ideia de um sujeito justo do que de um Ideal de justiça. Mas a ideia de um sujeito justo conduz também a uma justiça abstrata, uma lei morta, segundo Hegel. Algo que se pode ver nos romanos e no modo como a ausência de justiça efetiva os levou à indeterminação de caráter, à desagregação da família, à desobediência ao Estado e à destruição da pátria. Tudo isso, enfatiza Hegel, resultado da ideia de uma vida que pudesse ser regida por um juízo próprio de moralidade; só que uma vida assim não é uma vida bela, no sentido de justa, livre, pacífica e harmoniosa.

[As belas artes] que se veem em Roma, como as esculturas, as pinturas e as poesias épica, lírica e dramática, são todas originárias dos gregos. Dos romanos, são as farsas cômicas, os fesceninos e as atelânias [*], de modo que as comédias mais elaboradas, mesmo as de Plauto e sobretudo as de Terêncio, são mais uma imitação das antigas comédias gregas do que uma criação dos romanos. Assim como Ênio, que também bebeu das fontes gregas, embora tenha transformado a mitologia em discurso prosaico. Próprio dos romanos, é apenas aquela arte que tem por princípio o prosaico, como a poesia didática de metros rebuscados, as paródias, os símiles [(analogias)] e a bela dicção retórica; mas, acima de tudo, a sátira. (HEGEL, p. 246).⁶²

A conclusão é que a bela arte poética dos gregos, como a épica, a lírica, o drama, a tragédia e a comédia, terminam na retórica, na poesia didática, na prosa, nas paródias, nas farsas cômicas e nas sátiras, o que explica o papel da sátira na dissolução da poética clássica. Concordando com Hegel, só é possível enquadrar a sátira como arte poética enquanto figura [*Gestalt*] da insensatez, ou melhor dizendo, como poesia do insensato, o que fica claro em Horácio (65 – 08 a.C.), que repudiou, censurou e fez escárnio de toda a imoralidade e depravação dos romanos. Todavia, se é possível fazer poesia do insensato, dela, observa Hegel, não se pode rir, apenas

⁶¹CE, vol. II.

⁶²CE, vol. II; (*) Fesceninos eram cantos satíricos e obscenos declamados pelos lavradores de Fescênia, na Etrúria, ao final das colheitas; atelânias eram as peças de tetro bufa de Atella, cidade da Itália; Tito Mácio Plauto (254 – 184 d.C.); Publio Terêncio Afro (185 – 159 a.C.).

se lamentar. E assim como não se pode rir de historiadores como Salústio, Lívio e Tácito⁶³, cujo conteúdo das obras é o lamento, a amargura e a indignação, assim também não se pode rir dos poetas satíricos que reforçam a virulência, a corrupção e a perversão. Todos, presos no conceito de censura e de oposição, onde a ira e a vingança redundam em punição.

Salústio é obrigado a se voltar contra a mesma corrupção dos costumes da qual é vítima; Lívio, a despeito de sua elegante retórica, vai buscar consolo e satisfação nas retóricas do passado; Tácito, de um mau humor abrangente e profundo, é destituído da proeza da declamação e mostra as coisas ruins de seu tempo sempre de forma a mais extrema. Entre os satíricos, Pérsio [*], muito áspero, é mais amargo do que o próprio Juvenal. E o greco-sírio Luciano, que se volta levianamente contra todos – heróis, filósofos e deuses –, mas mais ainda e com muita disposição contra os deuses do passado, transformando-os em figuras [onde predominam] os traços maledicentes dos humanos, o que, para nós [(filósofos)], é algo particularmente enfadonho, pois, por um lado, segundo a nossa crença, já ultrapassamos o que ele intenta destruir, e, por outro, sabemos que, apesar de suas chacotas e zombarias, estes traços, do ponto de vista do belo, serão para sempre válidos. (HEGEL, p. 247).⁶⁴

Nos *CE*, esse é o papel da sátira. Os poetas satíricos, tomados pelo escárnio, pelas oposições e pelos antagonismos não chegam nem perto do princípio universal do cômico que os antecedeu. No entanto, é sabido que a sátira e os satíricos se estabeleceram e se tornaram famosos com a zombaria e a gozação, e por isso não é tão fácil assim distinguir a sátira da comédia e do cômico. A título de ilustração, temos Horácio que identificava Cratino (519 – 422 a.C.), Êupolis (446 – 411 a.C.) e até Aristófanes como os poetas cômicos que melhor sabiam zombar das depravações. O próprio Horácio, dizem, dava belas risadas ao censurar publicamente os políticos que se tornavam conhecidos na Roma antiga pelos subornos, corrupção e deturpação da moral. Assim como Caio Lucílio (180 – 102 a.C.), que antes de Horácio já era famoso por provocar o riso com suas sátiras cruéis e impiedosas, razão pela qual os romanos vão chamar de luciliânica toda poesia de censura à falta de decência, de pudor e de recato. Mesmo muitos séculos depois poetas como Régnier (1573 – 1613), Boileau-Depréaux (1636 – 1711), Aretino (1492 – 1556), John Wilmot (1647 – 1680) e Dimitre Cantemir (1623 – 1673) vão se tornar conhecidos por zombar à larga do que é imoral. E no auge do Renascimento, quando a linguagem vulgar e o riso debochado são incorporados na alta literatura e nos espetáculos teatrais como uma forma de expressão da realidade, ou melhor, da verdade sobre os homens e sobre o mundo, temos nas obras de François Rabelais (1483? – 1553), Miguel de Cervantes (1547 – 1616) e Shakespeare (1564 – 1616) os mais refinados deboches, gozações e zombarias da sátira, o que vai mudar com o retorno ao classicismo a partir do século XVI. Nesse retorno,

⁶³Caio Salústio Crispo (86 – 34 a.C.); Tito Lívio (59 a.C. – 17 d.C.); Caio Cornélio Tácito (c. 56 – 120 d.C.).

⁶⁴*CE*, vol. II; (*) Aulo Pérsio Flaco (34 – 62 d.C.); Décimo Júnio Juvenal (55 d.C. –); Luciano de Samósata (120 – 192 d.C.).

rompe-se com a linguagem vulgar e com o riso debochado e espera-se da comédia que tenha como fim as virtudes morais.⁶⁵

Mas essa ideia de que a comédia ou qualquer outro tipo de arte tenha como fim as virtudes morais nunca foi aceita pelos grandes pensadores. Vide Herder (1744 – 1803), que faz duras críticas àqueles que pretendiam transformar a literatura alemã em objeto de instrução moral. Para Herder, além de tornarem os poetas alemães plagiadores dos clássicos – sem os habilitarem, contudo, à mesma paixão, interesse e entusiasmo do passado – tais teorias não eram capazes de transcender suas formalidades e, portanto, de sair das abstrações. Compartilhando desse ponto de vista, temos também os irmãos Schlegel, que consideravam essas teorias um amontoado de regras rígidas e abstratas sem qualquer benefício prático; algo que até poderia servir à retórica e à formação linguística, mas que alijava os poetas de suas próprias aptidões artísticas. Se o objetivo é conhecer os fundamentos históricos dessas teorias, descobre-se no artigo de Michael Korfmann *O antigo versus o moderno: o debate histórico de Gottsched, Bodmer e Breitinger* (2010)⁶⁶ os conceitos de *decorum* e *aptum*. *Aptum*, traduz-se por apto, apropriado e adequado; *decorum*, por decoro, moralidade e recato. São conceitos muito antigos baseados na crença segundo a qual os seres humanos deveriam se comportar e fazer uso de uma linguagem em conformidade com a classe social. Para Korfmann, foram propriamente esses os conceitos que fundamentaram a teoria literária dos estilos baixo, médio e elevado ou, ainda, rudimentar, satisfatório e sofisticado; cada estilo, criado para identificar o que acreditavam ser a ordem natural social e moral dos homens: inferior, intermediária e superior. Tais conceitos extrapolaram, no entanto, os domínios estilísticos da poesia e do drama e, no papel de puros preceitos sistemáticos, passaram a comandar as fases interna e externa dos espetáculos dramáticos, ou seja, passaram a determinar a composição do texto, o conteúdo, a forma de apresentação e até a duração de tempo das apresentações, tudo conforme a classificação social e moral do público esperado. O mais importante, nota o filólogo contemporâneo Ludwig Fischer, é que esses conceitos obrigavam os artistas a se mostrarem como os grandes paladinos da boa moral, afinal de contas, para os críticos da época não bastava que eles fossem bons

⁶⁵Mais dados sobre esse período cf.: 1) DRUMOND, J.N.; *A comédia ao longo dos séculos*; in Revista Contexto; nº 17; 2010/1; p. 80 a 105; 2) LIEBEL, S.; *O Mundo às avessas na Europa dos séculos XVI e XVII: Humor, sandice e crítica social*; Dissertação de mestrado; Dep. História; UFPR; Orientadora Ana Paula Vosne Martins; Curitiba; 2006.

⁶⁶KORFMANN, M.; *O antigo versus o moderno: o debate histórico de Gottsched, Bodmer e Breitinger*; in Revista Letras; Rep. UFPR; Paraná; 2010; vol. 80.

poetas, bons atores ou bons oradores, era necessário que se portassem também como *bonus moralis peritus* [peritos da boa moral].⁶⁷

Os gêneros poéticos, apesar desses aspectos, acabaram se afetando por esses conceitos. Observem a epopeia e a tragédia, aponta Korfmann, que passaram a ter como uma de suas finalidades o *summo genere*, enquanto a comédia e as odes antigas, ou cantos populares, o *humilis genere*. O *summo genere* se convencionava como o estilo de locução elevada dos deuses, dos soberanos e dos heróis de guerra; o *humilis genere*, como o estilo de locução baixa dos camponeses, dos fiéis e dos pastores. O mesmo passou a valer para os temas, que na epopeia e na tragédia giravam em torno da exaltação do caráter dos nobres, e na comédia e nos cantos populares, na ridicularização dos caracteres vulgares. Quanto a censura moral como finalidade última, Korfmann considera Gottsched (1700 – 1766), escritor, crítico e dramaturgo alemão, como o maior defensor da finalidade moral fundamentada nos conceitos de *decorum* e *aptum*; o que não se pode dizer de Bodmer (1698 – 1783), nem de Breitinger (1701 – 1776), opositores de Gottsched que argumentavam que tais conceitos, apesar de úteis na formação de uma certa estética poética, restringiam a criatividade dos poetas ao lhes imporem regras tão rígidas de composição. Para Gottsched, no entanto, esses conceitos contribuíam e muito para compor um gênero que pudesse elevar a racionalidade e a cultura do povo alemão. Conforme Korfmann, Gottsched acreditava que, ao fundamentarem-se as artes com base em normas e regras morais, o povo passaria a pensar e a agir de forma ordenada e moralizada; e, como argumento, defendia a hipótese de que, se Deus havia criado a natureza obedecendo a uma ordem numérica, de grandeza e de força, e por isso mesmo a natureza era bela, a Arte, se pretendia criar coisas belas, deveria então imitar essa ordem de Deus. Essa ideia é provavelmente a mesma que se reflete na mimetização dos caracteres virtuosos e indecorosos da tragédia e da comédia segundo a *Poética*; é provavelmente a mesma que se encontra na defesa da oratória como um recurso ordenador cultural e social da *Retórica*; e é certamente a mesma que está em Charles Batteux (1713 – 1780) e na redução das belas artes a um único princípio lógico, no sentido de ordenador: o princípio da imitação.

Em *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746)⁶⁸, Batteux defende duas teses que, segundo ele, comprovam esse princípio: uma, é que há uma identidade semântica entre o bom, a boa moral e o belo; outra, é que os objetos da arte são o bom e o belo natural. Logo, as

⁶⁷FISCHER, *Gebundene Rede – Dichtung und Rhetorik in der literarischen Theorie des Barock in Deutschland* [Discurso encadernado – Poesia e retórica na teoria literária do barroco na Alemanha]; Tubigen; 1968.

⁶⁸BATTEUX, C.; *As belas artes reduzidas a um mesmo princípio*; Trad. Natalia Maruyama e Adriano Ribeiro; São Paulo; Ed. Humanitas; 2009.

belas artes (como a pintura, a escultura, o desenho e a arquitetura, que no século XVIII eram consideradas artes elevadas porque revelavam o caráter dos nobres que as praticavam), em oposição às artes aplicadas, ou secundárias (que eram produzidas pelos trabalhadores comuns com fins utilitários), tinham como finalidade a boa moral. Gottsched, no entanto, defendia que os poetas perguntassem antes sobre o conceito de boa moral. Certamente concluiriam que a boa moral surge com bons pensamentos, bons modos e boas ações; e é por isso que os maus costumes tinham de ser representados como feios e os bons, como belos. É importante lembrar que o conceito antigo de boa moral se fundamentava também no conceito de justiça divina e, por conseguinte, os poetas também eram obrigados a expor o divino como ‘o bom a ser celebrado’ em oposição ao mundano como ‘o mal a ser censurado’. Em seus *Escritos teóricos sobre os poemas de censura* (1730)⁶⁹, nota-se que Gottsched identifica a sátira como uma canção originalmente asquerosa e muito desagradável, sendo Homero o responsável por dar-lhe pureza e beleza. Homero, como já identificara Aristóteles, foi quem compôs o primeiro poema de censura em versos iâmbicos, o *Margites* (sem data), para repreender e recriminar um camponês preguiçoso que recusava todo tipo de trabalho, fosse de pastor, lavrador ou produtor de vinho, o que implicava um mau exemplo para a cidade. Foi censurando o caráter preguiçoso, então, que Homero criou o primeiro modelo de poema cômico. Do mesmo modo que, reforça Gottsched, a *Iliada* (séc. VIII a.C.) e a *Odisseia* são os primeiros modelos de poema trágico. A partir de Homero, os poemas de censura passaram a ser declamados pública e livremente nas cidades democráticas; e, se através de poetas como Arquíloco (680 – 645 a.C.), Êupolis, Cratino e Aristófanes esses poemas fizeram sucesso, com Menandro (342 – 291 a.C.), do ponto de vista de Gottsched, eles chegaram ao ápice. O sucesso desses poetas, dizia Gottsched, vinha do fato que eram livres para zombar de qualquer um que levasse uma vida devassa, e como sabiam que eram os nobres e os poderosos que assim viviam, tinham grande êxito em expô-los ao povo.

No entanto, quando os nobres e poderosos tomavam o leme da censura, essa liberdade acabava, e isso se comprova, por exemplo, na obra de Isaac Casaubon (1559 – 1614) intitulada *Tratado de poesia satírica grega* (publicado por volta de 1605)⁷⁰. Mesmo depois da fundação da cultura alemã, observa Gottsched, os poetas satíricos e cômicos ainda eram muito censurados, embora encontrassem sempre um jeito de resistir aos seus carrascos, como Opitz

⁶⁹GOTTSCHED, J. C.; *Theoretische Schriften; in Versuch einer critischen Dichtkunst* [Tentativa de uma crítica poética]; Capitel 6 – *Von Satiren oder Strafgedichten* [Das sátiras, ou poemas de censura]; 1730.

⁷⁰Sobre esse *Tratado de poesia satírica grega*, cf. SCATOLIN, A.; *A construção do De satyrica graecorum poësi et Romanorum sátira*, de Isaac Casaubon; in Primeiro Simpósio de estudos clássicos da USP; organizado por Marco Martinho dos Santos; São Paulo; Ed. Humanitas; Fapesp 2006.

(1597 – 1639), que apesar de não ser um poeta satírico, incluía muitas passagens cômicas sobre os maus hábitos dos senhores letrados; e de Hans Wilsem L. Rost (1590 – 1658), pseudônimo Johann Laurenberg, que publicou em 1655 seus *Schertzgedichte* [*Poemas jocosos*]: rimas ácidas e sarcásticas sobre os vícios secretos dos nobres; e, embora essas rimas tenham sido escritas na língua mettenbergiana da baixa Alemanha, Gottsched acreditava que elas deveriam ser lidas e exaltadas por toda a comunidade. Há ainda, inspirado por Lucílio, Joachim Rachel (1619 – 1666) autor de *Deutsche Satirische Gedichte* [*Poemas satíricos alemães*]: o primeiro que ousou se aventurar de verdade na estrada alemã das sátiras. Lucílio, complementa Gottsched, não ficou famoso apenas pelo estilo virulento de escrita, mas pela beleza de seus versos e por recorrer sempre a uma boa moral. As sátiras de Canitz (1654 – 1699), por sua vez, eram muito mais puras e refinadas, embora isso não fosse coisa de se admirar, pois Canitz vivia com os nobres da corte. Seguindo a poética de Canitz, vem Benjamin Neukirch (1665 – 1729), o Juvenal dos alemães. Suas sátiras, viris, muito inflamadas e de vertente poética, merecem ser chamadas assim porque Benjamin não dizia as verdades mais amargas por meio de risos e de piadas, mas com todo o zelo, requinte e seriedade. Menantes, pseudônimo de Christian Friedrich Hunold (1680 – 1721), também deixou seu legado, mas de acordo com Gottsched seus poemas eram muito lamuriosos, entediantes e açucarados. Günther (1695 – 1723), por fim, foi preso e censurado por causa de seu caráter libidinoso e depravado, e não por escrever sátiras, que, na verdade, não eram sátiras, mas rapsódias, no entender de Gottsched: composições livres sem nenhuma uniformidade, típicas de alguém como Günther cujos pensamentos iam de um lado para o outro sem encontrarem um ponto em comum.

Esses foram os poetas alemães que exerceram e sofreram censura através de suas sátiras; uma arte descrita por Gottsched como ‘poemas de censura’, ou poesia cômica que pintava os vícios obsessivos, quer os risíveis (da ordem do ridículo), quer os maus vistos (ligados ao mal), com cores vibrantes. Hegel, em contrapartida, enxerga na primeira metade do século XIX um outro cenário para as sátiras. “Atualmente as sátiras não vingam mais. Cotta e Goethe [(*)] ofereceram prêmios para as sátiras, mas não foi apresentada nenhuma poesia deste gênero” (HEGEL, p. 247)⁷¹. O motivo, conclui Hegel, é que a sátira exige uma sólida fundamentação poética que não se encontra nos poetas modernos; poetas que deveriam saber operar com ideias abstratas como a virtude, a coragem e a justiça de forma objetiva, efetiva e concreta. Mas como não sabem, se limitam a expor as moralidades formais, o que os impede de chegar em resoluções de fato. Para tanto, diz Hegel, teriam de apreender o mundo subjetivo como infinito em si e

⁷¹CE, vol. II ; (*) Johann Friedrich Cotta (1764 – 1832).

para si mesmos, de modo que, embora a infinitude nele não seja verdadeira, ainda assim não a negariam nem se oporiam a ela. “Ao contrário, iriam na sua direção em busca de uma reconciliação para mostrar com esse movimento o ideal da subjetividade como mostrado na Forma de arte clássica” (HEGEL, p. 248)⁷². Ou seja, não basta saber criar oposições e antagonismos formais (ou abstratos), não basta apreender o mundo subjetivo apenas para si mesmo, é preciso saber apreender o mundo como tal; criar uma oposição entre o ideal de liberdade da subjetividade e o modo como os sujeitos se relacionam com ela; entre a essência e a existência; entre a finalidade e o meio. Em outros termos, é preciso saber construir uma trama onde haja oposição, antagonismo e resolução de verdade e onde o público possa ver a reconciliação do sujeito consigo mesmo. É isso, afirma Hegel, o que se espera de um drama cômico com base nos moldes clássicos.

Para concluir o percurso histórico da representação dramática entre a tragédia e a comédia, Hegel inclui, ainda, a tragicomédia, concebida pelos estudiosos do teatro como o drama favorito do período clássico. Um drama, contudo, que muitos caracterizam pelo sarcasmo. Para outros, porém, encaixa-se melhor na categoria de paródia. Ou seja, quando se trata de sua classificação no cômico, não há um consenso, ao contrário do tema, que todos concordam girar em torno da distorção dos contos, da mitologia e das lendas. Quanto ao coro, na origem diferenciava-se por introduzir o público no espetáculo sem jamais interferir na trama. É importante ressaltar ainda, que o termo ‘tragicomédia’ surge com Plauto, grafado no prólogo de *Anfitrião* (c.206 a.C.), para explicar que naquela peça ele não trataria apenas dos conflitos entre os camponeses comuns, como era típico das comédias da época, mas também dos conflitos entre os nobres, os heróis e os deuses, como era próprio das tragédias. É de forma anacrônica, então, que muitos classificam de tragicomédia uma das tragédias mais antigas de Eurípedes, *Alceste* (438 a.C.). Em geral, diz Marvin Carlson em *Teorias do teatro* (1995), assim o fazem pelo seu tom quase jocoso ou por ter sido exibida como o desfecho de uma tetralogia cujos críticos da época exigiram que fosse cômico. Carlson chama a atenção para o mesmo anacronismo nas tragédias de Terêncio (c.159 a.C.), provavelmente, explica, por Terêncio ter declarado no prólogo de *O algoz de si mesmo* (c.163 a.C.) que o melhor desfecho para sua tragédia era sem dúvida o desfecho cômico.⁷³ A respeito dessas classificações, é importante lembrar do *Tractatus Coislinianus* descoberto no século X. No *Tractatus*, a poesia clássica se

⁷²CE, vol. II.

⁷³CARLSON, M.; *Teorias do teatro – Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*; Trad. Gilson César Cardoso de Souza; São Paulo, Ed. UNESP; 1995; p. 21 e ss.

categoriza, antes de tudo, como mimética e não mimética, sendo a mimética dividida em narrativa e dramática, e a dramática, em comédia, tragédia, mimo e sátira. No caso da comédia, sua definição é claramente influenciada pela *Poética* de Aristóteles: é a imitação de uma ação ordinária e burlesca; de extensão mediana; recorre aos mais diversos tipos de ornamentos e adereços em sua encenação; é apresentada por pessoas que interpretam e não que narram; é purificadora, pelo riso, das emoções.

Quanto aos motivos do riso, no *Tractatus* eles estão assim catalogados: alguns derivam da forma da língua (homônimos, garrulice, tagarelice, palavreado, parola etc.); outros, do conteúdo da peça (desdenhoso, pejorativo, falacioso etc.). O *Tractatus* repete a divisão aristotélica de enredo, caráter, pensamento, linguagem, melopeia e espetáculo, reservando a cada um uma sentença de elaboração, um expediente próprio, uma medida, um método. Os caracteres da comédia compreendem bufões, *eirons* (personagens irônicos) e impostores – personagens que se expressam de forma comum e popular. As partes quantitativas da comédia são: prólogo, canção coral, episódio e êxodo. O gênero, em si, divide-se em Comédia Antiga, ‘com superabundância do risível’; Comédia Nova, ‘que se afasta do risível e se aproxima do sério’; e Comédia Média, mescla das outras duas”. (CARLSON, p. 21 e 22).

Quanto a purificação, pelo riso, das emoções, temos o artigo *A catarse na comédia* (2003)⁷⁴ de Adriane da Silva Duarte. Duarte se baseia na teoria aristotélica das paixões para mostrar que a ‘indignação’ e a ‘confiança’, ou talvez o melhor seja dizer autoconfiança, podem ser tomadas como os elementos chave do riso catártico. Para Duarte, é importante frisar que o termo catarse está ligado, na origem, tanto à purificação da alma quanto a purgação do corpo. Já catarse como educação, moderação ou controle das emoções só encontraremos a partir de Lessing (1729 – 1781), poeta, dramaturgo, filósofo e crítico de arte. No século XIX, Bernays (1824 – 1881), filólogo e escritor filosófico vai dar para o termo o sentido de desmedida, ou melhor, de emoção em excesso, mas também, de restauração do equilíbrio emocional quando se trata do drama. A essas doutrinas e sentidos, observa Duarte, veio-se somar recentemente uma espécie de abordagem alopata que entende a catarse como a purificação, através da piedade e do temor, dos sentimentos opostos a estes, como o excesso de autoconfiança, por exemplo.

Um ponto consensual entre as diversas vertentes é a crença de que a catarse está no núcleo da resposta aristotélica à teoria da mimese de Platão e da sua consequente condenação da poesia expressas no livro X da *República*. Se, para o fundador da Academia as artes miméticas, e muito especialmente a tragédia, são nocivas por apelar diretamente à parte irracional da alma suscitando emoções que, no trato social, deveriam ser contidas, para o Estagirita esse mesmo processo teria por resultado, senão a eliminação de determinados sentimentos, a sua educação. Dessa maneira, a Arte, ao garantir o equilíbrio dos cidadãos, agiria antes em benefício da sociedade do que em seu prejuízo. (DUARTE, p. 12 e 13).

⁷⁴DUARTE, A. S.; *A Catarse na comédia*; in Letras Clássicas; Revista de estudos clássicos do Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas da USP; nº 7; 2003; p. 11 a 24.

E se a questão da mimese, ou imitação trágica, já não é das mais claras, o que dizer da cômica? Se a comédia é, para Aristóteles, a imitação de homens inferiores em situações ridículas, sendo o ridículo apenas um certo defeito, uma torpeza anódina e inocente, ou seja, um tipo de imoralidade ‘que não faz mal’, um defeito não tão grave de caráter, algo que se correlaciona mais facilmente com uma máscara feia, disforme e sem qualquer expressão de dor, então, o que caracteriza a mimese cômica é a ação imoral, porém ‘inofensiva’, dos homens como um todo. Mas ao contrário da tragédia, “nada se diz sobre a catarse ou sobre as emoções que estariam envolvidas nesse processo” (DUARTE, p. 13).

A falta de uma definição para as emoções da comédia, contudo, não desencorajou quem acredita na existência de uma teoria da catarse destinada ao cômico no segundo livro, ou ‘livro perdido’, da *Poética*. Dentre os que creem e se dedicam a essa teoria, temos Richard Janko em: 1) *Aristotle on Comedy: Towards a reconstruction of Poetics II* (1984) e 2) *Tractatus Coislinianus: Aristotle: Poetics I with The Tractatus Coislinianus – A Hypotetical Reconstruction of Poetics II: The fragments of the On Poets* (1987).⁷⁵ E mais recentemente, *The lost second book of Aristotle’s Poetics* (2012), de Walter Watson.⁷⁶ A tese de Janko, observa Duarte, é de que há no *Tractatus* um resumo da *Poética II*, o que o transforma numa espécie de ‘testemunho direto da teoria aristotélica da comédia’.⁷⁷ Contudo, o próprio Janko reconhece as limitações e as inconsistências dessa tese, embora ela contribua para consolidar uma forte relação entre a comédia e a catarse. Se na *Poética* Aristóteles reconhece um prazer oriundo da tragédia; se tal prazer conduz aos sentimentos de piedade e de temor; ou seja, se piedade e temor se classificam como os elementos da catarse trágica, então, “o mesmo raciocínio deve valer para a comédia, já que Aristóteles se refere explicitamente a ‘um prazer que lhe é próprio’ por oposição ao [prazer do] trágico” (DUARTE, p. 17). Logo, conclui Duarte, o prazer da comédia só pode ser consequência de uma catarse cômica, jamais de um mero contentamento ou de um sentimento sem emoção. E quais seriam os sentimentos que provocariam a catarse cômica? A pista, segundo Duarte, quem nos dá é Leon Golden através de seus artigos *The clarification theory of katharsis* (1976) e *Comic pleasure* (1987).⁷⁸ É Golden, ressalta Duarte, quem vai

⁷⁵JANKO, R.; 1) *Aristotle on Comedy: Towards a reconstruction of Poetics II*; Berkeley e Los Angeles; Universidade da Califórnia; 1984; 2) *Aristotle: Poetics I with The Tractatus Coislinianus – A Hypotetical Reconstruction of Poetics II: The fragments of the On Poets*; Indianapolis; Universidade de Cambridge; Hackett Publishing Company; 1987.

⁷⁶WATSON, W.; *The lost second book of Aristotle’s Poetics*; United States of America; Universidade de Chicago; 2012.

⁷⁷DUARTE, p. 14.

⁷⁸GOLDEN, L.; 1) *The clarification theory of katharsis*; in *Hermes Journal*; 104.Bd.; H. 4; Ed. Franz Steiner Verlag; p. 437 a 452; 1976; 2) *Comic pleasure*; in *Hermes Journal*; 115.Bd.; H.4; Ed. Franz Steiner Verlag; p. 165 a 174; 1987.

buscar no segundo livro da *Retórica*, que trata das emoções, um equivalente cômico para o temor e a piedade do trágico.

Para Golden, uma vez que a tragédia e a comédia são colocadas de forma antagônica e Aristóteles fala na *Retórica* da indignação como um sentimento oposto à piedade, a indignação, portanto, pode ser entendida como um elemento do cômico.

Que a indignação esteja profundamente implicada na comédia, testemunham as comédias de Aristófanes, pois é justamente esse sentimento que move o herói cômico. De um Diceópolis, em *Os Arcanenses*, insatisfeito com as regalias de embaixadores e políticos em contraposição aos sofrimentos causados pela guerra à população, a um Cremilo, em *Pluto*, inconformado com o enriquecimento imerecido de pilantras de vários tipos enquanto os honestos são relegados à penúria, todos os heróis aristofânicos se revoltam contra uma situação que consideram injusta. Portanto, é natural pensar que essa indignação se comunique de alguma forma à plateia tornando-se imprescindível para que haja aquela explosão de riso decorrente do castigo dos desonestos. (DUARTE, p. 18).

O ponto de vista de Golden faz todo o sentido, inclusive Duarte diz não entender por que ele se dá por satisfeito quando encontra na indignação o antagonismo para a piedade, mas não segue adiante usando o mesmo raciocínio para encontrar um antônimo para o temor. Se na *Retórica* Aristóteles se refere à autoconfiança como a capacidade de se afastar do temor em direção à salvação e a potência que permite reparar os erros e as imperfeições e/ou deles se proteger, ou ainda, como a certeza de que não se cometerá ou sofrerá injustiças e a segurança de que não se terá inimigos ou que tais inimigos não terão qualquer domínio e poder; por que, então, não pensar na autoconfiança como um antônimo para o temor? Para Duarte, a autoconfiança é o estado em que o indivíduo se sente forte e poderoso o suficiente para enfrentar o temor, e além do mais, “é justamente esse estado que é normalmente apontado como essencial para que se produza o riso” (DUARTE, p. 20). Duarte nota que, na *Poética*, o riso cômico é resultado da comparação de dois entes distintos: os homens inferiores e os que riem deles, sendo a expressão do riso, nesse caso, dos entes superiores. É possível notar, ainda, vai além Duarte, que a autoconfiança se encontra também na base de outro tipo de riso: o riso zombeteiro; aquele que é fruto, na comédia, do prazer em si mesmo. Nas comédias de Aristófanes, diz Duarte, há muitas situações em que o riso brota precisamente deste estado de alma, onde se vê claramente, nos finais felizes e quando todos os obstáculos são superados e o herói se encontra são e salvo, que “não há mais nada a temer” (DUARTE, p. 21).

Mas, voltando ao percurso da tragicomédia, temos que, de Plauto até o fim da modernidade os críticos do teatro parecem apontar apenas duas peças de Shakespeare como tragicomédias de verdade: *O Rei Lear* (1606) e *A tempestade* (1611). Nem mesmo Robert Garnier (1545 – 1590), Molière, Corneille (1606 – 1684), Racine (1639 – 1699) e Victor Hugo (1802 – 1855),

afirmam, ninguém fez sucesso explorando a tragicomédia em seus espetáculos. Foi somente no século XX, com o teatro do absurdo, acreditam, que ela encontrou seu lugar. Hegel, provavelmente constatando o fracasso inevitável desse tipo de drama, se ocupa mais das questões que impedem os poetas de equilibrarem os elementos cômicos e os elementos trágicos. A começar pelos fins, ou princípios, avalia, esses poetas tratam menos de um ideal de justiça e mais de uma justiça arbitrária; menos de uma reconciliação em si e mais de um conflito entre as partes; menos de um caráter elevado e mais dos desvios de caráter. Houvesse um equilíbrio em suas tramas, elas jamais tratariam da injustiça, que em si mesma não tem nada de engraçado, ou de cômica. Aliás, a justiça é que deveria equilibrar a trama dramática, pois, com efeito, é o único princípio capaz de dissolver os conflitos, as oposições e os antagonismos de forma sensata. Os poetas antigos, acredita Hegel, levavam muito a sério esse princípio, basta ver Ésquilo, n' *As Eumênides* (458 a.C.), que recorre ao Areópago, tribunal de justiça de Atenas, para garantir que tanto Apolo, o deus das artes, da cura, da justiça, da lei e da ordem, quanto as Eumênides, entidades primitivas, pudessem ser venerados igualmente como potências divinas. Do mesmo modo, Sófocles, que lança mão, em *Filoctetes* (409 a.C.), de um deus *ex machina* para obrigar Filoctetes a ser justo com Neóptolemo. O que prova que os gregos antigos já sabiam que a única forma sensata de dissolver os conflitos era apelar para um poder exterior e objetivo, e não interior e subjetivo, como fazem os modernos. Ademais, complementa Hegel, à medida que os conflitos se dissolvem no interior dos sujeitos, aos poetas não resta outra coisa que não tratar dessa interioridade mesma ou do contrário vão ter de se ocupar com a superfície dos fatos, mas aí prevalecem as hipóteses, as deduções e os pressupostos, e é isto, reafirma Hegel, o que predomina nas peças modernas: menos conflito entre as potências éticas e mais entre as potências em si mesmas; menos fatos e mais fantasias; menos ação e mais apatia. Todavia, admite Hegel, é exatamente esse aspecto interior dos sujeitos o que propicia aos atores uma atuação brilhante.

2. A comédia dramática

O capítulo anterior mostrou que é impossível uma separação onde nem mesmo em suas finalidades comédia e tragédia se encontram; que Hegel diferencia os desfechos do drama clássico conforme a resolução interna ou externa dos conflitos propriamente ditos; que no desfecho cômico das tragédias áticas o que importa é o riso, mas que nem todo riso, no entanto, é um riso do cômico, e quanto a isso, costuma-se confundir o que é risível para os outros com o riso em si mesmo. Mostrou também que o princípio universal da poesia dramática, seja ela cômica, seja ela trágica, é a dignidade, a honra, a verdade e a justiça. Um princípio que se fundamenta, por seu turno, na liberdade e na autonomia dos homens. Liberdade e autonomia são, para Hegel, os fundamentos da tragédia dramática, mas com mais profundidade ainda, e na impossibilidade de se poder exercê-las, da comédia e do cômico. Hegel se refere aqui à imediaticidade do querer e do agir que já se encontra na *idea* de liberdade das antigas trágicas gregas e de seu desaparecimento a partir das comédias clássicas. É o que se denomina no capítulo “O estado universal de mundo” (*CE*, vol. I, p. 189 e ss.) de ‘imediaticidade das potências éticas no estado de mundo heroico’, e no estágio seguinte, de ‘autonomia mediada por um poder externo’. Esclarecendo melhor esses termos, a poesia dramática é a arte cuja substância, a ação, tem como princípio universal a liberdade e a autonomia das potências em si: num primeiro estágio, ela representa os heróis que agem como querem (tragédias áticas e antigas); em seguida, ela expõe as agruras daqueles que sofrem com a perda da autonomia (as comédias clássicas a partir de Aristófanes). Em suas considerações acerca “d’A diferença entre a poesia dramática antiga e a moderna” (*CE*, vol. IV, p. 245), Hegel afirma não encontrar, por exemplo, esse princípio no antigo Oriente; nem mesmo “na sublime e esplêndida poesia maometana” (HEGEL, p. 245)⁷⁹, que até indica a existência de uma certa liberdade e autonomia, mas em potência, e não em ato, ou no teatro, como era próprio dos gregos.

O motivo da sublime e esplêndida poesia maometana não se fundamentar na liberdade e na autonomia, acredita Hegel, é o fato de o Oriente estar atrelado à ideia de uma única potência no domínio do todo, ou seja, de um único deus, ou poder externo, no comando do povo. Na concepção de Hegel, o Conteúdo universal da poesia maometana é totalmente abstrato e voltado para a interioridade dos sujeitos, não podendo se configurar, portanto, de forma dramática. Ou seja, de seu ponto de vista é impossível elevar a poesia à sua forma dramática quando não há um conflito dado por um Conteúdo universal, objetivo e concreto; ou dito de outro modo,

⁷⁹*CE*, vol. IV.

quando não há um conflito entre as potências internas e as forças externas. Aliás, observa Hegel, submeter um povo a um poder subjetivo e abstrato resulta em tornar a submissão desse povo tão mais abstrata quanto mais é o domínio desse poder mesmo; além do que, dessa abstração não se pode fazer qualquer tipo de representação, muito menos teatral.

Nós encontramos os primórdios do dramático, por isso, apenas nos chineses e indianos, mas mesmo aqui, de acordo com as poucas provas que se tornaram conhecidas até agora, não vemos a expressão de um sujeito livre e autônomo, o que vemos é apenas a corporificação de determinados acontecimentos e sentimentos. O início propriamente dito da poesia dramática temos de procurar, por isso, nos gregos, onde o princípio de liberdade e de autonomia torna possível, pela primeira vez, a consolidação da Forma de arte clássica. (HEGEL, p. 245 e 246)⁸⁰.

Não cabe aqui, contudo, argumentar sobre a possibilidade ou não de uma forma dramática para a poesia dos maometanos, dos indianos ou dos chineses, ou até mesmo, se o início da poesia dramática é dado ou não pelos gregos. O que cabe é identificar a liberdade e a autonomia nos fundamentos da comédia dramática, mas para tanto, é preciso passar antes pela liberdade e autonomia do querer dos sujeitos. Segundo Hegel, a Forma de arte clássica se fundamenta no Conteúdo mais substancial dos humanos, a saber, a imediaticidade do querer em si. Na tragédia clássica, há o querer manifesto na imediaticidade das potências éticas; na comédia, na satisfação em si mesmo, o que explica o não comprometimento dos comediógrafos com a resolução, o desenlace e a reconciliação dos conflitos, do ponto de vista de Hegel.

Pois bem, o estudo da comédia dramática que se apresenta aqui não é aquele que tem por base os tipos e formas de espetáculos cômicos que se desenvolveram ao longo da história; não segue um padrão de classificação conforme as teorias literárias; não é uma crítica de gosto de representações cômicas que marcaram época; não é um parecer sobre os poetas cômicos, os humoristas, os comediógrafos. Nos *CE*, não há mais do que dez páginas sobre a comédia “n’O desenvolvimento concreto da poesia dramática e suas espécies” (*CE*, vol. IV, p. 248 e ss.). São anotações resumidas sobre a tragédia e a comédia antiga e a comédia antiga e comédia moderna. O que se segue, por isso, é mais um exercício de compreender o que está por trás deste conteúdo e de traçar um roteiro para a comédia dramática conforme a *idea* da Arte de Hegel. Se a *idea* da Arte é um produto da liberdade e da autonomia da consciência dos homens e se os poetas são aqueles que criam, pela imaginação, a *idea* de um espírito livre, autônomo e consciente de si, então o que interessa saber é como a comédia dramática representa essa *idea* do espírito. Sendo assim, este capítulo começa com o ideal de liberdade e de autonomia que se encontram nos ‘estados de mundo’ apontados por Hegel: o estado da eticidade e da justiça, o estado da lei,

⁸⁰*CE*, vol. IV.

o estado idílico e o estado prosaico. Partindo desses estados, pode-se compreender com mais facilidade tanto a autonomia como a ‘certeza em si e de si mesmo’ que Hegel menciona quando fala das personagens de Aristófanes, quanto de sua contraparte, ‘a apatia e a indiferença’ que atravessam o medievo para se consolidarem nos espetáculos cômicos modernos. E como Hegel distingue as comédias antigas das modernas pela oposição do riso contagiante e o senso crítico de Aristófanes à apatia e à indiferença das representações cômicas típicas de sua época, mas faz isso de forma muito concisa e perpassada por alto pela ironia dos românticos e amargura do estado prosaico, foi preciso trabalhar com a hipótese da existência de alguns gêneros e subgêneros não mencionados por ele, como as fábulas e as farsas cômicas do alto medievo, por exemplo.

Este capítulo se divide em três partes, portanto: 1) “A *idea* de um espírito livre na comédia clássica”. Trata-se da relação da liberdade e da autonomia dos gregos com os estados antigos de mundo e de como Hegel vê essa liberdade e essa autonomia representadas na poesia dramática: pela tragédia, que é retrato do estado da eticidade e da justiça; pela comédia, que expõe as contradições da passagem desse estado para o estado da lei, o que Hegel chama de estágio intermediário entre a consciência de um todo substancial (representada pelo senso crítico do coro na tragédia) e a consciência de si (representada pelas críticas do poeta cômico, cujo expoente é Aristófanes); 2) “O riso contagiante e o senso crítico de Aristófanes”. O riso contagiante e o senso crítico de Aristófanes são os fundamentos que Hegel usa para marcar a diferença entre as comédias clássicas, ou melhor, a comédia de Aristófanes, e as comédias modernas. E como as diferenças apresentadas aqui também estão dispostas em grandes linhas (sobretudo no que se refere à *idea* de liberdade que está por trás das considerações de Hegel) foi preciso recorrer a Schelling e a Schlegel que, apesar de terem escrito pouco sobre a comédia, jogaram alguma luz sobre o tema; 3) “A apatia e a indiferença da Idade Média nos espetáculos cômicos modernos”. Nesse item, explora-se um outro movimento, desta vez entre as comédias do fim do período clássico, os espetáculos cômicos do alto medievo e as representações cômicas dos estados modernos. Nesse caso, Hegel faz um paralelo entre a ‘satisfação em si mesmo’ das comédias de Aristófanes e a ‘insatisfação’ que se vê nos espetáculos cômicos prosaicos. Por fim, como Hegel se recusa a chamar as comédias românticas de comédias dramáticas dizendo que elas não passam de ‘imitações de singularidades e particularidades’, seguem-se seus argumentos: 3.1) “Imitações burlescas não são expressões de Arte”; 3.2) “A subjetividade do humorístico é o fim da comédia e do cômico”; 3.3) “À Arte cabe libertar o Conteúdo do espírito”.

2.1. A *idea* de um espírito livre na comédia clássica

Liberdade e autonomia denotam independência, emancipação, autodeterminação, autossuficiência e autoconfiança. São palavras sinônimas, mas conceitos distintos, que a depender da expressão se unificam e se juntam. É o caso da autonomia dos heróis antigos, que se fundamenta na autodeterminação, na autossuficiência e na autoconfiança. Mas no capítulo “O estado universal de mundo” (CE, vol. I, p. 189) Hegel chama a atenção para o fato de que a autonomia é, antes de tudo, uma expressão ambígua. Quando se associam autonomia ao ‘ser por si mesmo’, por exemplo, conclui-se com isso que ‘ser por si mesmo’ é o mesmo que ‘ser autônomo’, no entanto, ‘ser por si mesmo’ é ‘ser em si’, e nesse caso a autonomia fica ‘fora de si’, ou, é ‘para si’, como diz Hegel, no sentido da preposição que indica proximidade, finalidade ou intuito. Não é, portanto, uma autonomia verdadeira, que só é possível, segundo Hegel, com base em um fundamento sólido e um Conteúdo concreto, ou seja, no querer em si e na potência efetiva de agir. Nas primeiras linhas do capítulo sobre o estado universal de mundo isso fica mais claro: a subjetividade em si mesma, enquanto um ser vivo, carrega consigo a potência de agir, mas é somente na esfera do universal, ou seja, no mundo da vida, que ela é autônoma para transformar uma tal potência em ato, quer dizer, que ela é livre para agir de fato. Ao olhar para os estados de mundo configurados pela Arte, Hegel associa à Forma de arte clássica o estado da eticidade e da justiça, e a poesia dramática, como a forma manifesta dessa arte, é a que melhor expressa esse estado, basta ver a personificação, nos heróis míticos, das potências éticas e da própria justiça. Nesse estado, que Hegel relaciona à época dos heróis da Idade Antiga, tais potências se manifestam pela imediatividade do querer em si, mas para tanto, é condição que se individualizem, antes, como sujeitos dotados de força, de coragem e de arbítrio.

Os heróis da antiga poesia árabe também revelam a figura de uma autonomia idêntica [(imediate)]: ou porque não têm conexão com nenhuma ordem estabelecida ou porque não se mostram fiéis a elas; algo que se vê também no *Xá-namé* [(*Livro dos reis*, escrito pelo poeta persa Ferdúsi no século X)]. No Ocidente cristão, a cavalaria do sistema feudal é quem sedimenta o terreno para o surgimento do heroísmo autônomo e da individualidade do herói. Desta espécie são os cavaleiros da *Távola redonda* e os heróis ao redor de Carlos Magno. Assim como Agamenon, Carlos Magno é cercado de figuras heroicas [*Heldengestalten*] autônomas, vassalos com os quais não tem nenhuma conexão de poder, tome-se em conta que é constantemente obrigado a lhes chamar a atenção e a ficar atento para que não se deixem levar pelas próprias paixões; e mesmo que Carlos Magno quisesse se insurgir [(ou causar uma rebelião)] como Júpiter no Olimpo, eles o abandonariam em seu intento e partiriam cada qual para sua aventura. O modelo mais acabado dessa autonomia encontramos mais a frente em El Cid [(herói nacional espanhol)]. El Cid é subordinado a um rei a quem presta contas de seus deveres como vassalo, mas também é membro de um agrupamento de guerra onde todos lutam para honrar o esplendor, a nobreza e a glória de suas conquistas. Aqui o rei também só pode julgar, deliberar e declarar guerra mediante a aprovação do conselho e do consentimento de seus vassalos; caso não queiram, não lutarão com

ele e nem se submeterão à voz da maioria; cada um responde por si e é dono de sua ação, de seu querer e de sua potência. (HEGEL, p. 196)⁸¹.

A única conexão que os heróis conseguem manter no estado da eticidade e da justiça, prossegue Hegel, é a conexão imediata entre o querer em si e a potência de agir, o que explica a resposta sem reserva e sem demora às circunstâncias e aos fatos. No mundo moderno, em contrapartida, quando agimos ou julgamos uma ação consideramos antes os motivos, as razões, o grau de consciência e a conjuntura do que está em pauta. Quando as circunstâncias justificam a ação, atenuamos ou até isentamo-nos das consequências e dos danos causados, mas para os heróis antigos não havia essa distinção. Se no estado de mundo moderno uns recorrem aos outros para se livrarem o quanto podem de suas culpas, na época dos heróis a coragem e a força de caráter os impedia de qualquer separação entre o querer subjetivo e a objetividade da ação, e logo, da partilha da culpa.⁸² Temos, portanto, que a correlação entre o querer em si, ou mais apropriado para a modernidade, a intenção, e a ação, não é uma correlação ética, mas moral, posto que os juízos não decorrem de uma objetividade universal: de um todo efetivo e concreto, mas das subjetividades no particular: dos juízos subjetivos e abstratos. Na época dos heróis, quando os indivíduos mantinham uma conexão imediata entre ‘a intenção e a ação, a interioridade e a exterioridade, a subjetividade e a objetividade’, o todo era um com as partes, ou como diz Hegel, os indivíduos se constituam como membros que descendiam de uma única nação, de um único povo, de uma mesma família, de uma mesma linhagem.

Por isso o caráter, o comportamento e o destino [*Schicksal*] de todas as famílias pertencem aos seus membros e, longe de negar os atos e as formas de agir [*Geschick*] de seus pais, cada indivíduo singular, pelo contrário, os aceita voluntariamente como seu, de modo que os pais vivem no indivíduo e ele é o que eles eram, sofreram ou fizeram. Para nós, isso soa como algo muito duro, mas o sujeito que responde apenas-por-si [*Nur-für-sich-Einstehen*] só obtém disso uma autonomia abstrata. A individualidade heroica é mais magistral, porque não se contenta com a liberdade e a infinitude abstratas, ao contrário, mantém uma identidade imediata com o todo substancial que a conduz na vida efetiva e nas relações espirituais. O todo substancial é na individualidade heroica, e assim, o indivíduo heroico é também a imediatividade em si mesmo do todo substancial. [...] Aqui, pois, na imediatividade da individualidade heroica dos antigos é possível encontrar o fundamento para a efetivação do ideal de liberdade nas Formas de arte, e o fato pelo qual esse ideal encontra nas formas artísticas da Idade Mítica o terreno concreto para sua realização. (HEGEL, p. 198)⁸³.

O ideal de liberdade se relaciona, porquanto, com as Formas de arte, e as Formas de arte, com os estados de mundo. Temos o estado da eticidade e da justiça, o estado da lei, o estado idílico e o estado prosaico. O estado da eticidade e da justiça se liga às Idade Mítica e

⁸¹CE, vol. I.

⁸²CE, vol. I, p. 197.

⁸³CE, vol. I.

Idade Antiga, contrapõe-se ao estado da lei (Idade Antiga até Alta Idade Média) e é seguido por uma espécie de estado intermediário (Alta Idade Média e Feudalismo) entre a potência de agir e as forças do Estado. Shakespeare, diz Hegel, “tirou muitas matérias para suas tragédias de crônicas ou novelas antigas que falam de um estado ainda não totalmente voltado para uma ordem estabelecida; onde a potência de agir individual ainda prevalece e é quem determina” (HEGEL, p. 199)⁸⁴. No estado da lei, a autodeterminação se opõe aos poderes externos, o que leva ao conflito entre as potências em si e as forças do Estado. No estado idílico (Baixa Idade Média, Cultura medieval e formação das hierarquias nacionais), acalma-se o conflito separando-se a potência de agir da própria individualidade, e sobre isso, observa Hegel, é preciso reconhecer a genialidade de Goethe ao contrapor na peça *Hermann e Dorotheia* (1797) o idílico que adentra o estado prosaico (como o sentimento do amor e o prazer de tomar um bom café ao ar livre etc.) a um Conteúdo profundo e complexo, como os grandes interesses da revolução e da pátria.⁸⁵ No estado prosaico (Idade Moderna), a imediaticidade do querer em si, a potência de agir, a autodeterminação, o conflito, tudo adentra o estado da ordem. Uma ordem, segundo Hegel, fundamentada na legalidade da autonomia em si mesmo. Interessante é que Hegel relaciona essa ordem à autonomia dos gregos, mas não fica claro se essa relação tem a ver com a realização do ideal de liberdade da Grécia antiga ou se é uma simples reminiscência. Quanto a relação dos estados de mundo com as formas da Arte, a Forma de arte clássica, como já se disse, é aquela que reivindica para si o estado da eticidade e da justiça. Desse estado, que é na individualidade heroica dos gregos, extrai-se, nas palavras de Hegel, a consciência de um todo substancial, ou seja, de um *ethos* justo. Um *ethos* que engloba, portanto, a imediaticidade do querer em si, a potência de agir, a autodeterminação, a força, a coragem, o arbítrio, o conflito, mas também, a justiça.

A tragédia grega é, para Hegel, a forma de arte que melhor representa esse *ethos*, e talvez por isso a comédia e o cômico tenham ganhado nos *CE* um papel secundário, mas não de somenos importância. N’ “O estado universal de mundo”, a comédia se insere entre o estado da eticidade e da justiça e o estado da lei, um estágio intermediário que provoca a saída de cena da consciência do todo substancial e a entrada da consciência de si, a passagem de um *ethos* justo que é na individualidade heroica para uma justiça de Estado, o fim da imediaticidade do querer e da potência de agir para um agir mediado (pela lei), as oposições e os antagonismos entre as potências em si e os poderes do Estado. Esse, era o meio de onde os poetas extraíam as tramas,

⁸⁴*CE*, vol. I.

⁸⁵*CE*, vol. I, p. 200.

os elementos e as personagens para comporem o que Hegel denomina de cena, ou peça cômica [*Lustspiel*] e engraçada [*Komischen*], provavelmente querendo dizer que tais cenas não poderiam nunca ser enquadradas como desfechos cômicos das tragédias áticas ou até mesmo como comédias dramáticas, haja vista a carência de heróis, de conflitos e de justiça. Todavia, tais cenas adquiriram fama e protagonismo ao ponto de se transformarem em comédias independentes, autônomas e à parte (das tragédias). Para Hegel, esses poetas diferem dos primeiros comediógrafos por não serem obrigados a apresentar qualquer resolução para os conflitos, mas acima de tudo por serem capazes de extrair do cômico a impotência, as oposições e os antagonismos. Todavia, para muitos historiadores e teóricos do teatro, a grande qualidade desses poetas era saber usar o cômico como lenitivo para a opressão e os abusos. Mas com isso parece concordar Hegel, na medida em que afirma que essas peças mostravam para os oprimidos que eles podiam proclamar uma autonomia, embora isso fosse quase impossível.

[...] no seu querer e julgar eles arrogam para si uma autonomia que, contudo, é o tempo todo destruída por eles mesmos e por causa de sua dependência de um poder externo, mas principalmente, por tropeçarem e sucumbirem perante um poder que se mostra mais forte ou mais fraco de acordo com os estamentos aos quais pertencem, sendo sempre mais forte quando se trata dos estamentos mais baixos e mais forte dos mais altos, como é o caso dos príncipes e soberanos. É contra essa força que Dom César, em *A Noiva de Messina* [(1803)], de Schiller, reclama, e com toda a razão: “Não há nenhum juiz superior acima de mim”. Por isso, quando decide ser castigado ele mesmo pronuncia sua sentença e execução, já que não está sujeito a cumprir nenhuma lei e nem obedecer a nenhuma força que venha de fora; e quanto a ser ou não punido, também é algo que só depende de sua decisão interna. Já as figuras [*Gestalten*] shakespearianas nem sempre pertencem ao estamento do príncipe, situando-se, em boa parte, sobre um terreno mais histórico, e não mítico; no geral, Shakespeare as situa em épocas de guerra civil onde os elos da corrente da ordem e da lei se afrouxam ou se rompem, de modo que elas podem alcançar sua independência e autonomia perdidas. (HEGEL, p. 201)⁸⁶.

Se pensarmos na gênese da comédia com base no que foi exposto, podemos dizer que ela nasce da natureza indomesticável dos sátiros, toma ares de civilidade com Homero, insere-se no desfecho cômico da tragédia ática, torna-se um lenitivo para o arbítrio do Estado, traduz-se por censura e sarcasmo e, conforme os expedientes reconciliatórios do drama, consuma-se na autossatisfação dos prosaicos. Sobre os expedientes reconciliatórios, vale recordá-los e aos seus elementos conforme o entendimento de Hegel, isto é, através da categorização das reconciliações como objetivas e subjetivas. As objetivas, têm como princípio a resolução do conflito entre duas potências éticas; as subjetivas, no interior das potências. Quanto aos elementos, “N’O desenvolvimento concreto da poesia dramática e suas espécies” (*CE*, vol. IV, p. 248) Hegel os separa em internos e externos. Os externos se relacionam mais com os

⁸⁶*CE*, vol. I.

primeiros estados de mundo e se representam melhor na tragédia clássica. No geral, são os componentes extrínsecos usados pelos tragediógrafos para promover reconciliações e dar cabo a conflitos, como por exemplo: a vontade do Olimpo, o destino, o acaso, um mensageiro externo, um deus *ex-machina* etc. Os internos, que de acordo com Hegel já se inserem no cristianismo primevo, são o arrependimento, a benevolência, o perdão, o amor e a Graça, embora muitos estudiosos da poesia dramática vejam esses elementos na idade antiga e a prova, dizem, está n’*As Eumênides*, de Ésquilo, que transforma as Eríneas, representantes da justiça natural, ou lei de talião, nas Graças da correção e da glória. No que tange a comédia clássica, isenta de qualquer expediente reconciliatório (subjetivo ou objetivo), destacam-se os elementos internos, como o riso contagiante e a satisfação em si mesmo, apesar de Hegel relacionar a satisfação em si mesmo ao fim ambíguo (no sentido de término e de finalidade) da comédia clássica.

A satisfação em si mesmo para Hegel não contém nada de substancial, ou seja, não carrega em si mesma nenhuma verdade, honra, dignidade ou justiça – os fundamentos últimos da tragédia e do trágico. Com isso, dá a entender que, como elemento de reconciliação a satisfação em nada contribui para a solução dos conflitos. Quanto ao riso contagiante, Hegel diz que é um elemento que pertence ‘também’ ao conceito de comédia clássica, ou ao menos é isso o que mostra, para nós, as peças de Aristófanes.⁸⁷ Só que esse ‘também’ deixa dúvidas: é um elemento externo, como os usados pelos tragediógrafos para promover reconciliações e dar cabo a conflitos? Significa que é um elemento interno da comédia clássica (como nas suas variações falso, ilusório e verdadeiro), mas também da sátira, da comédia ática, da comédia antiga, do desfecho cômico do trágico, da tragicomédia, da comédia moderna? No que se refere ao período clássico, e com mais precisão às comédias de Aristófanes, Hegel observa que, se foi possível que suas personagens se expressarem livremente num estado de autonomia, isso se deu graças aos tragediógrafos que se ocuparam antes do livre-arbítrio e do direito de escolha. Pois, reconhece Hegel, para que houvesse a verdadeira imediatividade do querer trágico e da potência de agir, foi necessário que já tivesse sido despertado no povo o princípio de autonomia, ou ao menos, a “autodeterminação dos sujeitos para responderem livremente, a partir de si mesmos, pelas consequências de seus próprios atos; e num grau ainda mais elevado, para o surgimento da comédia, do direito da subjetividade de estar em seu próprio domínio” (HEGEL, p. 245)⁸⁸. Eis a razão pela qual o começo propriamente dito da poesia dramática Hegel vê no ideal de

⁸⁷CE, vol. IV, p. 259.

⁸⁸CE, vol. IV.

liberdade dos gregos; uma forma de arte cujo princípio universal é fundado na dignidade, na honra, na verdade e na justiça. Tudo isso condicionado, contudo, à imediaticidade do querer em si e à potência própria de agir.

Para concluir com os expedientes reconciliatórios, ressalta-se a unidade da reconciliação objetiva com a subjetiva, uma espécie de reconciliação absoluta, ou efetiva, por assim dizer, em simetria com a liberdade plena dos gregos: o livre-arbítrio para agir (liberdade subjetiva) e a autonomia para julgar seus atos (liberdade objetiva). Sobre essa autonomia, que se dá pela assimetria, ou pelo fato de ser quem se é independentemente do modo de ser dos outros, ela é própria dos “homens que são como são, que não podem e nem querem ser diferentes do que são; que mesmo incapazes de um *pathos* [(trágico)], ainda assim não colocam em dúvida o que querem e o que fazem” (HEGEL, p. 259)⁸⁹. Do lado oposto daqueles que fingem ser o que na verdade não são, tais homens são indestrutíveis quando querem realizar seus intentos e, na comédia, são aquelas personagens que tomam o protagonismo pela ‘certeza em si e de si mesmas’. A ‘certeza em si e de si’, ou autoconfiança, é, sem dúvida, um traço de caráter muito poderoso, observa Hegel, mas perigoso, pois segue-se dela a insensatez e a imprudência, e é isso, diz Hegel, o que mais nos mostra Aristófanes. “Sem tê-lo lido, mal se pode imaginar como os homens eram capazes de ser estroinas [(soberbos, arrogantes, levianos, insensatos, imprudentes etc.)]” (HEGEL, idem)⁹⁰. Logo, é da insensatez e da imprudência dos estroinas que Aristófanes extrai o Conteúdo para suas comédias.

As personagens que incorporam esse Conteúdo poderoso, ele, com sua genialidade inesgotável, rapidamente as transforma em imprudentes e insensatos, de modo que se vê logo que delas não se pode extrair nada que preste. Assim é Strepsiades, que espera conseguir ajuda dos filósofos [(de Atenas)] para saldar seus débitos; Sócrates, que aceita ensinar Strepsiades e Fidípides como obter sucesso nessa jornada; Baco, que Aristófanes faz descer ao subterrâneo do Hades para trazer de volta ao mundo [(Eurípides)] um tragediógrafo de verdade; Trigueu e os trabalhadores gregos que decidem libertar a Paz; Clístenes e as mulheres etc. O que ressoa para nós como o tom principal dessas apresentações é a certeza um tanto quanto indestrutível dessas personagens em suas empreitadas. São tão eficazes na insensatez – e mesmo quando são sensatas não deixam de mostrar um traço de loucura em suas empreitadas – que, aconteça o que acontecer, nunca perdem a desenvoltura, a serenidade e a paz. Trata-se da *Seligkeit* [beatitude] dos deuses do Olimpo; da postura imperturbável e indiferente que os homens personificam em si mesmos. (HEGEL, p. 260)⁹¹.

⁸⁹CE, vol. IV.

⁹⁰CE, vol. IV.

⁹¹CE, vol. IV; Strepsiades, Fidípides e Sócrates são personagens da peça *As Nuvens* (ARISTÓFANES; Trad. e notas Difusão Europeia do Livro; Ed. Abril Cultural; São Paulo; 1977); Baco e Eurípides, da peça *As Rãs* (ARISTÓFANES; Trad. e notas de Américo da Costa Ramalho; Ed. 70; Lisboa; 2018); Trigueu e os trabalhadores gregos, da peça *A Paz* (ARISTÓFANES; Trad. e notas de Mário da Gama Kury; Ed. Tecnoprint; Rio de Janeiro; s/d); Clístenes e as mulheres, da peça *Tesmoforiantes* (ARISTÓFANES; Trad. e notas de Ana Maria César Pompeu; Ed. Via Leitura; São Paulo; 2015).

2.2. O riso contagiante e o senso crítico de Aristófanes

O CORO

Pense, examine, concentre-se, revirando-se de todas as maneiras!
Rápido, se cair num embaraço, salte para outro pensamento do seu
intelecto...Que o doce sono, dos seus olhos se afaste!

ARISTÓFANES, *As Nuvens*⁹²

Era calvo, escrevia comédias e estreou no teatro ainda muito jovem. É bem pouco o que se sabe, com absoluta certeza, da vida de Aristófanes. As fontes de informação – suas próprias peças, catálogos de concursos dramáticos e anedotas relatadas por seus contemporâneos – são escassas e nem sempre dignas de crédito. Referindo-se a si mesmo, é bem possível que Aristófanes falseasse alguns dados, assim como outros atores, ao falarem dele, por amizade ou rancor, podem ter deixado passar inverdades. Quanto aos catálogos, incompletos, fornecem os nomes de suas peças, as datas de apresentação e a classificação obtida nos certames dramáticos. (*Teatro vivo*, p. V).⁹³

De fato, é bem pouco o que se sabe sobre Aristófanes, mas os historiadores do teatro afirmam que ele compôs quarenta e quatro comédias, das quais, apenas onze nos chegaram inteiras: *Os Arcanenses* (425 a.C.), *Os Cavaleiros* (424), *As Nuvens* (423), *As Vespas* (422), *A Paz* (421), *As Aves* (414), *Lisístrata, ou A greve dos sexos* (411), *As Tesmoforiantes, ou Só para mulheres* (411), *As Rãs* (405), *A revolução das mulheres, ou Ecclesia Zusaie* (392) e *Pluto, ou um deus chamado dinheiro* (388). Dizem também, que os fundamentos da comédia dramática foram definidos por Aristófanes, o primeiro a introduzir os elementos cômicos no drama. Antes dele, as apresentações eram parodísticas e iniciavam direto com o coro, mas com ele inaugura-se, nos mesmos moldes do trágico, o drama cômico precedido do prólogo. As paródias que o precederam eram apresentadas por uma única personagem em cena, aquela figura mascarada que tinha como função provocar, insultar e até agredir quem quer que fosse contra Dioniso e seu bando. Com Cratino, o número de personagens (ou atores) passou de um para três: o protagonista, o deuteragonista e o tritagonista, e com Aristófanes, para quatro: o tetragonista. Para compreender melhor como Aristófanes estruturava suas peças, temos o exemplo d’*Os Arcanenses*:

Depois do prólogo, na primeira parte temos Diciópolis que, indignado com a guerra, assina, na surdina, um tratado de paz com a Lacedemônia para proteger a si mesmo e aos seus. Na segunda parte, o párodo, isto é, o coro composto por 24 coreutas que personificam os velhos belicosos de Acarno. Na terceira parte, ou intervalo entre o

⁹²ARISTÓFANES; *Teatro Vivo*; *Lisístrata*; *As Nuvens*; Trad. e notas Difusão Europeia do Livro; São Paulo; Ed. Abril Cultural; 1977; p. 132.

⁹³ARISTÓFANES; *Teatro Vivo*; *Lisístrata*; Introdução à Trad. e notas Difusão Europeia do Livro; São Paulo; Ed. Abril Cultural; 1977.

párodo e a primeira parábase, temos o conflito, que se desenrola através de um combate físico e verbal entre Diciópolis e o coro. Na quarta parte, da primeira parábase, o coro – até então agrupado entre o altar construído para Dioniso e o palco – coloca-se como que em linha de batalha frente ao público; emudece-se o diálogo e o conflito se aquieta. Há, então, uma longa pausa – o chamado entreato. Na quinta parte, o corifeu, principal figura do coro, se dirige aos espectadores para recitar alguns versos que revelam a intenção e o pensamento do autor da peça. Em seguida, todo o aparato teatral se transforma numa tribuna onde os atores se convertem em magistrados. É quando o autor faz uso da palavra para atravessar a pele dos espectadores e lhes fazer sentir as aflições da guerra e os efeitos de uma moral corrompida. Nesse momento, o protagonista conclama o público para ser forte e não abandonar o poeta, pois “em suas comédias brilhará sempre a justiça; ele sempre advogará em nome da vossa felicidade, não com adulações nem com promessas vãs, fraudes, baixezas ou intrigas, mas com bons conselhos e propondo sempre o melhor”. Entre a primeira e a segunda parábase, ou sexta parte, apresenta-se uma síntese do que foi exposto. [...] Chega a hora da segunda parábase, ou sétima parte, que é idêntica à primeira. Nela, reúne-se uma sequência aleatória de cenas com o objetivo de destacar as consequências do conflito. [...] Na sétima e última parte, temos o êxodo, ou saída ruidosa do coro abandonando a cena como quem abandona os cidadãos à própria sorte depois de lhes ter transmitido a mensagem da peça. (*A Comédia*, p. 785).⁹⁴

Aristófanes se consolida, portanto, como o primeiro poeta dramático do cômico, mas também, como um crítico ferrenho dos costumes corrompidos, um pensador com profunda agudez de espírito, um filósofo dos mais afiados, um político atuante. No entanto, há quem diga que ele era acima de tudo um conservador nada afeito a mudanças, fossem elas na poesia, na música, na filosofia, na política, na educação dos jovens de Atenas, basta ver suas inúmeras declarações de amor à vida pura, saudável e honesta do campo; suas críticas aos vícios, à insensatez e à corrupção dos políticos, dos comandantes e dos nobres atenienses, no geral, personificados nas figuras de Sócrates, Eurípedes e Creonte e nas demais personagens que usava para atacar os sofistas, os poetas trágicos e os governantes. Sobre o tema de suas comédias, o que mais se destaca é a paz, levando muitos a acreditarem que ele era obcecado por ela. Américo da Costa Ramalho, por exemplo, diz em suas notas para a tradução d’*As Rãs*⁹⁵, que a paz é o tema mais sensível d’*Os Arcanenses*, d’*Os Cavaleiros*, d’*As Vespas*, d’*A Paz* e de *Lisístrata*, mas que está mais ou menos presente em todas as suas peças, incluindo *As Rãs*, que termina com uma bela invocação à concórdia. Já na introdução à tradução de *Os Arcanenses*, Maria de Fátima de Sousa e Silva observa que, desde o princípio de sua carreira Aristófanes se mostrou sim obcecado, mas por cumprir com a grande responsabilidade que lhe cabia àquela altura como poeta, isto é, instruir e alertar o povo de Atenas para as consequências nefastas dos conflitos e das injustiças gerados pelas guerras.

⁹⁴CIVITA, V.; *Mitologia; Teatro Grego – A comédia*; Enciclopédia semanal dos mitos e lendas greco-romanas; cap. XLIX; São Paulo; Ed. Victor Civita; 1973.

⁹⁵ARISTÓFANES; *As Rãs*; Prefácio, tradução, introdução e notas de Américo da Costa Ramalho; Lisboa; Ed. 70; 2018.

Os Arcanenses foram apresentados nas Leneias [(festival dionísíaco)] de 425 a.C. sob o nome de Calítrato, e galardoado com o primeiro prêmio nesse concurso, o que equivaleu, por parte de Aristófanes, a uma vitória obtida sobre seus dois maiores rivais, Cratino e Êupolis. Para nós, representam a comédia mais antiga do poeta e a primeira, conservada na íntegra, do teatro cômico grego. É interessante observar que, desde os primórdios da sua carreira literária, Aristófanes aparece dominado por uma preocupação que frequentemente ressalta das suas comédias: a necessidade de, assumindo papel que cabe ao poeta, educar o povo, alertar Atenas para o futuro sombrio que a guerra anunciava à cidade de Palas e mostrar a contingência do resultado de um combate que se arrastava indefinidamente. (SILVA, p. 9).⁹⁶

N’*Os Arcanenses* Aristófanes responsabiliza e vilipendia Péricles (499 – 429 a.C.), os comandantes de guerra e todos os políticos demagogos que, sob o pretexto da paz, arrastavam os atenienses para as dores, os sofrimentos e os desgostos da guerra (Peloponeso, 431 a.C.). Tais figuras, representadas na peça pelo comandante de guerra Lâmaco, tinham como grande opositor Diciópolis, ou Diceópolis, que significa ‘cidadão digno, íntegro, justo, honrado, correto’. Aristófanes recorre a Diceópolis, um combatente solitário que defendia a trégua em nome paz, para mostrar o caráter falso e indecente de Lâmaco, que em nome da paz só fazia aumentar a guerra. Em oposição à abundância e à felicidade promovidas por Diceópolis, Aristófanes tenta mostrar as dores e os sofrimentos causados por Lâmaco; aos prazeres e às alegrias da paz, as aflições e as tristezas da guerra. Quatro festivais depois e Aristófanes coloca em cena a própria figura paz, desta vez na peça *A Paz*, onde Trigeu, um camponês que vivia do cultivo de uvas, sobe ao céu para perguntar aos deuses do Olimpo qual era a causa de irmãos lutarem contra irmãos em guerras desumanas, impiedosas e sangrentas. Eis que no céu ele descobre que até mesmo os deuses haviam fugido para as regiões mais altas do firmamento para não terem de presenciar o extermínio dos homens. Hermes, o único que ficara no Olimpo, decide mostrar-lhe que a guerra estava a ponto de esmagar todas as cidades gregas enquanto a Paz se encontrava presa no fundo de uma caverna. Trigeu, volta à terra e convoca todos os trabalhadores do campo para juntos libertarem a Paz, o que conseguem com muito sacrifício, mas também com a certeza de estarem lutando por trazerem junto com a Paz a Abundância. E assim como N’*Os Arcanenses*, Aristófanes faz questão de contrapor o céu à terra, os deuses aos humanos, a paz à guerra, a luta pelo arbítrio próprio à luta pela liberdade de um povo.

N’*As Rãs*, agora, e como já apontado por Margot Berthold, Aristófanes trata novamente do conflito entre a vontade e o destino de Ésquilo e a vontade e o acaso de Eurípedes, mas acima de tudo, das tensões e dos conflitos que dissolviam a eticidade aclamada dos gregos (final do século V). Ou seja, parece que o verdadeiro pano de fundo dessas peças é a crítica de

⁹⁶ARISTÓFANES; Textos clássicos: *Os Arcanenses*; Introdução, tradução e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva; Coimbra; Ed. Imprensa de Coimbra; 1988.

Aristófanes às contradições e os conflitos humanos. Em sua tradução d' *As Vespas*, d' *As Aves* e d' *As Rãs*, Mário da Gama Kury parece confirmar que Aristófanes é acima de tudo um crítico: um crítico da política, dos costumes, da poesia, das artes, da música, da filosofia etc.⁹⁷ Outra peça tida como crítica, desta vez no sentido literário, é *Tesmoforiantes*, apresentada na época (411 a.C.) em que as Guerras Sicilianas, ou Greco-Púnicas (600 a.C. a 265 a.C.) desencadeavam todo tipo de conflitos. De acordo com Ana Maria César Pompeu em sua tradução, apresentação e notas de *Tesmoforiantes*,

Tesmoforiantes vem, surpreendentemente tratar de um tema “literário” e social, não mais diretamente sobre guerra. Em Atenas, todos os anos, durante o mês *Pyanepsion* (outubro), as mulheres casadas reúnem-se no Tesmofórion, templo dedicado às deusas Deméter e sua filha Perséfone, chamadas Tesmóforas, “as legisladoras”, e celebram a festa Tesmofórias. Aristófanes, no entanto, traz as mulheres celebrando a festa fora de época (março-abril) e, desta vez, elas planejam eliminar o poeta trágico Eurípedes, por ele falar mal das mulheres em suas peças. Vemos, então, que esta peça difere das outras duas comédias femininas, *Lisístrata* e *Assembleia de Mulheres*, colocando-se cronologicamente entre as duas. (POMPEU, p. 6 e 7)⁹⁸.

Mas o que mais chama a atenção nas *Tesmoforiantes* é que, embora a peça seja talvez a primeira crítica literária do Ocidente, ela é antes uma discussão sobre a oposição dos gêneros feminino e masculino e sua correspondência com os gêneros teatrais: a comédia e a tragédia. E se compararmos à *Lisístrata*, veremos que *Tesmoforiantes* pode ser parte de um movimento, de uma dinâmica entre a paz interna (no caso de *Lisístrata*, onde as mulheres lutam pela paz no lar) e externa (nas *Tesmoforiantes*, onde a luta é pela paz e bem-estar da cidade).

Em se tratando de gênero, o gênero supremo da comédia, para Schelling, é a comédia aristofânica. Na *Filosofia da arte* (2010)⁹⁹, em seu breve comentário à comédia, ele deixa claro que a comédia antiga grega e a comédia aristofânica são uma e a mesma. Aristófanes, diz Schelling, tem o mesmo espírito de Sófocles; na verdade, são almas congêneres. “Os dois são como duas almas iguais em corpos diferentes, e a ignorância moral e poética que não compreende Aristófanes, tampouco compreende Sófocles” (SCHELLING, p. 333). Segundo Schelling, o senso comum (possivelmente se referindo às opiniões de seus contemporâneos) costuma comparar as comédias de Aristófanes às farsas cômicas da Idade Antiga e Idade Média: em parte por causa das personagens corruptas de Aristófanes, em parte pela liberdade com que zomba delas. Mas quando zomba de Cléon na figura do escravo Paflagônio (*Os cavaleiros*);

⁹⁷ARISTÓFANES; *As Vespas, As Aves, As Rãs*; Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury; Rio de Janeiro; Ed. Zahar; 2004.

⁹⁸ARISTÓFANES; *Tesmoforiantes*; Tradução, apresentação e notas de Ana Maria César Pompeu; São Paulo; Ed. Via Leitura; 2015.

⁹⁹SCHELLING, F.W.J.; *Filosofia da arte*; Trad. Márcio Suzuki; São Paulo; EDUSP; 2010.

quando mostra através do caráter corrupto de Paflagônio que Cléon é um político indigno da confiança do povo; nesse momento, acredita Schelling, não está fazendo mais do que exercer o direito de emitir livremente seus pontos de vista.

Se Aristófanes põe em cena Cléon como sendo um dirigente indigno do povo, um ladrão e perdulário das finanças públicas, nisso ele exerce o mais pleno direito de um Estado livre: o direito de todo cidadão de exprimir sua opinião sobre qualquer assunto público. [...] Esse direito, que Aristófanes possuía como cidadão, é para ele um meio de atuação artística; e se sua comédia é entendida como um mero auto de acusação contra Cléon, nela não há nada de imoral, mas apenas de apoiético. – Não ocorre de outro modo com *As Nuvens*, onde se representa Sócrates. Como filósofo, Sócrates tinha um caráter público, mas que o Sócrates representado por Aristófanes fosse o Sócrates verdadeiro, isso não podia passar pela cabeça de nenhum ateniense e, sem levar em conta seu caráter pessoal, que podia talvez elevá-lo acima da categoria de um sátiro, Sócrates podia muito bem ter sido ele mesmo espectador na apresentação de *As Nuvens*. Se nossos caros imitadores alemães tivessem tido a ideia de imitar Aristófanes, disso certamente não teria surgido nada além de pasquins. Aristófanes não expõe a pessoa singular, mas elevada ao universal, portanto, a pessoa inteiramente diferente de si mesma. Sócrates é um nome para Aristófanes, e ele se vinga nesse nome, sem dúvida porque Sócrates era conhecido como amigo de Eurípedes, que Aristófanes com direito persegue. De modo algum ele se vingou da pessoa de Sócrates. É um Sócrates simbólico que ele representa. (SCHELLING, p. 333 e 334).

No entanto, o que mais justifica o argumento de que as comédias de Aristófanes não podem e não devem ser comparadas às farsas cômicas (uma imitação que se aproxima do arremedo e, portanto, da fantasia) é que elas são representações que retratam a vida efetiva de Atenas. Além disso, observa Shelling, para as comédias não existem mitos; é uma arte que tem de retirar a fantasia e a quimera da realidade em si mesma. Por isso, quando os censores decidiram tirar as comédias antigas gregas¹⁰⁰ de cena, os comediógrafos tiveram de se voltar para a mitologia, e como não podiam tratar os mitos nem épica nem tragicamente, transformaram o cômico em farsa e paródia, e assim, o que antes era motivo de temor, como a vontade impiedosa dos deuses, tornou-se deboche, escárnio e chacota. F. Schlegel também diz no seu texto *Sobre o valor estético da comédia grega* (1794)¹⁰¹ que, se há algo nas obras humanas que pode ser chamado de divino, esse algo é a bela alegria e a sublime liberdade que se vê nas comédias de Aristófanes. Nesse texto, que é um misto de crítica à obra de Aristófanes e à liberdade do cômico, Schlegel traça um paralelo entre a lascívia na comédia e a lascívia que corrompe o homem. Para ele, há duas forças moventes: a virtude que une e a lascívia que corrompe; e como toda obra que resulta da liberdade humana, a comédia é produto da lascívia livre do homem, o que faz com que ela confunda liberdade com libertinagem sendo essa a razão

¹⁰⁰É possível que Schelling esteja se referindo ao estado da lei nomeado por Hegel: Idade Antiga até Alta Idade Média.

¹⁰¹SCHLEGEL, F.; *Sobre o valor estético da comédia grega*; Trad. Constantino Luz de Medeiros; in Em Tese; Belo Horizonte; v. 22; n° 2; maio-ago 2016.

pela qual ela nunca chegou na ‘perfeita beleza’. Mesmo a comédia grega antiga, diz Schlegel, não foi perfeita, pois, para chegar a tanto, “dois momentos precisariam ter se encontrado: aquele no qual os costumes ainda estivessem preservados e o gosto cômico e a arte cômica estivessem maduros” (SCHLEGEL, p. 128). Na Grécia antiga, afirma Schlegel, ocorreu justamente o oposto: os costumes, ou melhor, o *ethos* grego já havia sido corrompido quando se deu a comédia e não havia ainda um gosto e uma arte verdadeiramente cômicos.

Quanto a Aristófanes, Schlegel separa o artista do homem: enquanto o artista Aristófanes está na história da Arte, o homem Aristófanes se encontra na decadência histórica de Atenas.

Isso é compreensível por dois motivos. A arte cômica se desenvolveu mais tarde que a trágica, e o público da comédia deixou-se corromper mais cedo. Como ela ocupa mais a sensibilidade que a espontaneidade, e pelo fato de que em Atenas a comédia não pressupunha uma educação tão desenvolvida como a tragédia, seu público era pior do que o público da tragédia, como o comprovam claramente a opinião pública e os ensinamentos dos filósofos. A tragédia eleva seu público, ou seja, impede, tanto quanto possível, que o gosto seja corrompido. A comédia, ao contrário, seduz seu público acelerando a corrupção do gosto. Em geral, a alegria é algo sedutor que amolece facilmente a força e propicia o desleixe, fazendo com que a sensualidade se torne arrebatadora e predominante. (SCHLEGEL, *idem*).

Com este olhar para o desenvolvimento do cômico Schlegel extrai da gênese da comédia antiga grega o que ele mesmo chama de erros os mais primorosos: o deboche declarado antes do desenvolvimento do gosto para o cômico e o escárnio da comédia como efeito da corrupção de um povo. Ambos os aspectos, acredita, encontram-se em Aristófanes, e tudo indica que Schlegel está falando aqui do homem e não do artista. “Nada merece mais repreensão em uma obra de arte do que as transgressões contra a beleza e a representação daquilo que é horrível e disforme” (SCHLEGEL, p. 129). Quanto ao artista, diz Schlegel, se para nós é indecoroso que a comédia grega antiga falasse a língua do povo; se exigimos da Arte que seja nobre; devemos parar para pensar que a alegria e a beleza não são privilégios dos eruditos, dos nobres ou dos ricos, mas patrimônio dos seres humanos. Os gregos antigos, pondera Schlegel, honravam seu povo, e o fato de as musas tornarem compreensível o que havia de mais belo aos que não possuíam formação é o exemplo vivo desse compromisso. O homem comum de Atenas, prossegue Schlegel, ultrapassava em muito os outros homens, e não apenas na forma de ser e de agir como um todo, mas no modo de se manifestarem individualmente como grandes potências. “Esse fato nos é comprovado por Aristófanes, que nos mostra com frequência e clareza que também havia povo em Atenas” (SCHLEGEL, *idem*). Assim como Hegel e Schelling, Schlegel também consegue ver nas comédias antigas a representação viva das potências de um povo, e nesse aspecto o artista Aristófanes para Schlegel é belo e perfeito. Em

suas representações, enfatiza, as tramas, os cenários, as personagens, tudo remete à presença pulsante do povo de Atenas, não se destacando nelas nenhuma individualidade acima do todo. Mas o homem Aristófanes Schlegel afirma que erra, não contra a beleza e perfeição da Arte, mas contra sua pureza. Uma afirmação que justifica com base na face política de suas comédias: muitas vezes as zombarias de Aristófanes fogem da poética se tornando pessoais e demagógicas, como quando bajula os desejos e as opiniões do povo.

Outro problema com o homem Aristófanes, na visão de Schlegel, é que ele parece não ter compreendido que o excesso de liberdade leva à libertinagem e a libertinagem à corrupção dos costumes; além do que, todo o excesso de liberdade resulta em sua renúncia. Para Schlegel, foi isso o que impediu a comédia grega antiga de chegar na perfeita beleza, ou seja, de atingir o instante em que os costumes estão intactos e o gosto e a arte do cômico servem apenas à alegria e ao riso. Mas, mesmo que a comédia e o cômico tivessem chegado a esse ponto, pondera, ainda assim não teriam sido capazes de manterem-se nele, do mesmo que a tragédia e o trágico aí chegaram, mas não se estabeleceram. O problema, conclui Schlegel, é que enquanto a Arte é um produto do gênio livre do homem, a perfeição é um estado da liberdade buscada por ele. Quando se mantém como princípio da comédia o gênio livre e não a liberdade humana, o gênio cômico se separa da perfeita beleza. “Em outros gêneros artísticos o gênio é livre e independente de qualquer condição exterior; ninguém lhe tira essa liberdade. Mas o gênio cômico exige uma liberdade externa; sem ela, a comédia é só um estado de graça, não chegando nunca à perfeita beleza” (SCHLEGEL, p. 131). A comédia, cogita Schlegel, só poderia chegar nessa perfeição se a dignidade e a liberdade dos homens estivessem seguras; se as potências em si mesmas pudessem ser livres; se toda forma de abuso contra a liberdade se houvesse extinguido – só aí a alegria teria sua potência dramática; só aí a comédia seria a obra mais bela e perfeita. E para finalizar,

além dos erros que mencionei, censura-se Aristófanes por suas peças não terem articulação e unidade dramática; suas representações serem exageradas, indo ao limite da caricatura e da inverdade; e por ele interromper frequentemente a ilusão cênica. A última reclamação não é de todo injusta: não apenas no intermezzo político, a parábase, no qual o coro fala ao povo, mas em outros trechos das peças, as interrupções surgem frequentemente nos jogos entre o poeta e o público. O motivo para isso se encontra nas circunstâncias políticas da comédia, embora me pareça que outra explicação para isso pode ser encontrada na própria natureza do entusiasmo cômico. Essa violação não é falta de jeito, mas frivolidade cautelosa, explosão de plenitude da vida, não tendo, na maioria das vezes, um efeito nocivo; ao contrário, ela intensifica o efeito, pois não pode de modo algum destruir a ilusão artística. A mais elevada atividade da vida deve produzir efeito, deve causar estrago. Quando não encontra nada além de si, ela se volta contra um objeto amado, contra si mesma, contra sua própria obra. Então, ela fere de modo a estimular sem destruir. Esse traço

característico da vida e da alegria torna-se ainda mais importante na comédia através da relação com a liberdade. (SCHLEGEL, p. 131 e 132).

Como já se sabe, Hegel entende que à filosofia não cabe fazer crítica de obras de Arte, e provavelmente por isso suas considerações sobre as comédias de Aristófanes, nos *CE*, se limitem às grandes linhas de seu Conteúdo histórico, ou seja, aos registros e à memória deixados por Aristófanes dos ‘homens que são como são, que não podem e nem querem ser diferentes do que são’ e, claro, de ‘como esses homens podem ser estroinas’. Já nas *LHP*¹⁰² (Jena (1805 – 1806), Heidelberg (1816 – 1818) e Berlin (entre 1819 e 1830)) e na *FE* Hegel explora um pouco mais Aristófanes. Nas *LHP*, por exemplo, ele fala do quanto podemos aprender sobre Atenas com as comédias de Aristófanes, do quanto podemos saber sobre Péricles, Alcebiades, Sófocles e Sócrates, mas também, da *idea* objetiva, real e concreta que subtraímos delas. Se nossa sisudez alemã não nos permite rir do espírito livre que se encontra em suas obras, diz Hegel, ‘isso não quer dizer que elas não sejam engraçadas e que não nos mostrem com toda clareza a real natureza dos governantes de Atenas’.¹⁰³ É claro, diz Hegel, que quando se trata de fazer escárnio de Sócrates, uma figura tão íntegra, isso nos afeta, e apesar de muitos argumentarem que suas comédias não foram responsáveis por difamá-lo, n’*As Nuvens* isso fica claro. No entanto, se Aristófanes expôs Sócrates ao escárnio de modo risível e amargo, assim o fez para provocar o cômico, não era, portanto, um poeta qualquer zombando e fazendo troça de um dos mais dignos cidadãos de Atenas, aquele que se sacrificara ao ponto de dar a vida pelo amor ao conhecimento. Para Aristófanes, acredita Hegel, zombar por zombar não era digno de honra, assim como não era digno de honra zombar do que era digno de honra. Por isso, Aristófanes não era irônico, não fazia troça do que não tinha graça e não se prestava ao grotesco.

Hegel enquadra Aristófanes na categoria de espíritos verdadeira, o que significa dizer que o vê como um poeta de espírito cômico dos mais elevados, além do que, suas comédias remetem verdadeiramente à *idea* objetiva, real e concreta dos cidadãos e da vida efetiva de Atenas. Na opinião de Hegel, em não havendo uma relação *ideal* entre uma representação cômica e a realidade, todo o cômico ali representado não passa de brincadeira. “Por isso, quando Aristófanes se diverte com a democracia de Atenas ele o faz com uma profunda seriedade política e do fundo de seu coração, e assim fica evidente em suas obras o nobre, o ilustre e o verdadeiro ateniense que era” (HEGEL, p. 428)¹⁰⁴. Temos diante de nós a *idea* de um autêntico

¹⁰²HEGEL, G.W.F.; *Lectures on the History of Philosophy [Lições sobre a História da Filosofia]*; Trad. E.S. Haldane; vol. I; London; Ed. Keg-An Paul, Trench, Trubner & Co.; 1892.

¹⁰³*LHP*, vol. I, p. 427.

¹⁰⁴*LHP*, vol. I.

patriota, que embora corresse o risco de ser levado à sentença de morte, ainda assim não temeu nem desistiu de se posicionar contra a guerra e a favor da paz. Nele, encontramos o mais alto e real patriotismo, mas também, a alegria, a felicidade e a satisfação de quem vai às alturas nas asas da fantasia. Através de suas comédias, vemos a autoconfiança daqueles que jamais demonstram qualquer tipo de dúvida: sobre si mesmos, sobre quem são, sobre o que querem, sobre o que fazem; nos encantamos com o espírito livre e soberano de Atenas; com a certeza de que é possível enfrentar o destino, as adversidades e os sabores da vida com graça, encanto e beleza.

N' *As Nuvens*, por exemplo, não vemos um mero troçar por troçar, mas uma comicidade profunda baseada em uma contradição muito bem construída. Por um lado, Aristófanes retrata a verdadeira espirituosidade de Sócrates, no sentido de que Sócrates faz um tremendo esforço para extrair alguma moral de seus seguidores, que se deleitam com as grandes descobertas que fazem com ele, mas que logo o odeiam quando descobrem que tudo o que aprenderam se volta contra eles próprios. A percepção fantástica que se tem aqui dos seguidores de Sócrates é que eles não compreendem as leis que determinam o bem para a consciência. Mas, por outro lado, Aristófanes zomba do fato de Sócrates se ocupar com investigações bobas como tentar descobrir quão distante é o pulo das pulgas e de chegar a colocar cera em seus pés para conferir essa distância. Isso, não é um fato histórico, mas ficou conhecido como um elemento sarcástico da filosofia de Sócrates. (HEGEL, p. 428 e 429)¹⁰⁵.

A leitura no geral, que se faz d' *As Nuvens*, é de que Aristófanes se jogou com todo o furor contra Sócrates. Na verdade, contra suas ideias, que julgava demasiado inovadoras, heréticas e perigosas. *As Nuvens*, embora baseada em um forte ataque contra Sócrates, e 'por isso mesmo injusta em sua crítica mordaz, obteve um modesto terceiro lugar no concurso de 423 a.C., o que não quer dizer que não tenha sido uma de suas comédias mais magníficas e perfeitas'.¹⁰⁶ A peça apresenta o velho Strepsiades em meio a um amontoado de dívidas implorando a Zeus que o ajude a se livrar delas. Perdido e inconformado com a indiferença de Zeus, Strepsiades decide se tornar discípulo de Sócrates – o grande sofista, segundo Aristófanes – na esperança de aprender com ele a arte da argumentação para ludibriar e enganar seus credores os convencendo de que suas dívidas não existiam. Abrindo um parêntese, há quem diga que Aristófanes confunde a maiêutica (jogo de perguntas e respostas) de Sócrates com a retórica dos sofistas, estes sim hábeis na arte do engano; de qualquer forma, Sócrates aceita Strepsiades em sua escola, o chamado pensatório, onde lhe ensina que não deve esperar nada de Zeus; que, na realidade, Zeus não existe, mas que as Nuvens existem e podem levá-lo aos céus da imaginação. São as Nuvens, ensina-lhe Sócrates, que elevam o pensamento, que guiam o entendimento, que produzem o discurso, que constroem a argumentação. Mas Strepsiades não

¹⁰⁵LHP, vol. I.

¹⁰⁶Cf. *Teatro Vivo*, Aristófanes; *Lisístrata*; *As Nuvens*; Introdução, p. XIV.

assimila nada do que lhe é ensinado e acaba sendo expulso do pensatório. Eis que as Nuvens entram em cena e o convencem que seu filho Fidípedes, do alto de sua indolência, pode tirar proveito do pensatório de Sócrates. No pensatório, Fidípedes é disputado por dois grandes mestres: o Raciocínio Justo, que tinha como doutrina uma disciplina rígida e antiga, porém saudável, de exercícios físicos, e o Raciocínio Injusto, portador de uma nova doutrina baseada em práticas aprazíveis, mas que prejudicavam a saúde. O Raciocínio Injusto vence a competição e Fidípedes se torna seu mais novo discípulo.

Mas, como não poderia de deixar de ser em se tratando de Aristófanes, Strepsiades reconhece que a nova doutrina só faz mal a Fidípedes, chegando a surrá-lo por discordar do modo como Fidípedes passa a venerar Eurípedes; que ao contrário do pai, o vê como um terrível narrador de casos de incestos. Desolado com o Raciocínio Injusto que se apoderara de Fidípedes, Strepsiades se revolta contra as Nuvens que, impassíveis, mas essas, impassíveis, lhe revelam o quanto podem ser impiedosas com aqueles que tentam se elevar aos céus da imaginação sem antes passar por elas. Strepsiades reconhece que errou e que havia perdido o juízo quando quis jogar fora o ensinamento dos deuses por causa de Sócrates; pede compaixão aos deuses e vai atrás dos conselhos de Hermes.

ESTREPSIADES

Ai, que falta de juízo! Como estava louco quando quis jogar fora os deuses por causa de Sócrates! (*Aproxima-se de um busto de Hermes*) Mas, meu caro Hermes, não fique com raiva de mim, não acabe comigo, tenha compaixão, porque enlouqueci com fanfarronices! Seja meu conselheiro, se devo processá-lo depois de uma queixa ou o que lhe parece. (*Finge ouvir o que diz a estátua*) Dá-me um bom conselho, não me deixando remendar processos, mas dizendo-me que ponha fogo na casa dos fanfarrões o mais depressa possível! (*Aos escravos*) Aqui, aqui, Xântias! (*Xântias acorre*) Saia, apanhe uma escada e traga uma tocha, e, depois, se você estima o seu patrão, suba ao pensatório e ponha o teto abaixo, até derrubar a casa em cima deles. (*A outro escravo*) Você, traga-me uma tocha acesa e eu hoje vou fazer que algum deles me pague, por mais charlatões que sejam! (ARISTÓFANES, p. 175)¹⁰⁷.

Pois bem, mostrar os males causados por novas doutrinas parece ser a moral dessa história, mas para Hegel o que está em jogo n'As Nuvens são os Raciocínios de Sócrates, ou melhor, a dinâmica de seu pensamento que parte de ideias ou teses contrárias para chegar numa resposta.

Strepsiades termina a comédia execrando a dialética de Sócrates [...] Todo o exagero que pode ser atribuído a Aristófanes nessa peça é o fato de ele ter levado às últimas consequências essa dialética, mas não se pode dizer que na peça ele tenha sido injusto com Sócrates. Na verdade, nós temos de admirar a profundidade de Aristófanes ao ter reconhecido como negativo o raciocínio dialético de Sócrates e, embora à sua maneira, tê-lo combatido. Pois, o poder de síntese do método de Sócrates é sempre assentado

¹⁰⁷ARISTÓFANES; *Teatro Vivo; As Nuvens*; Introdução à Trad. e notas Difusão Europeia do Livro; São Paulo; Ed. Abril Cultural; 1977.

no sujeito, na consciência, e toda vez que isso implica em malefícios, acontece o que aconteceu com Strepstiade. (HEGEL, p. 430)¹⁰⁸.

Indo para a *FE*, agora, vemos que Hegel cria uma passagem entre o espírito cômico de Aristófanes e o cristianismo, ou melhor, que enxerga a manifestação de Cristo como uma resposta à zombaria aristofânica dos deuses. Em *Hegel on tragedy and comedy: new essays* [*A tragédia e a comédia em Hegel: novos ensaios*], um compilado de artigos editado por Mark Alznauer em 2021¹⁰⁹, encontram-se alguns textos que ajudam a compreender a tragédia, a comédia e a importância de Aristófanes para “A obra de arte espiritual” (*FE*, p. 477)¹¹⁰. Paul T. Wilford, em um dos artigos desse compilado intitulado *From comedy to Christianity: The Nihilism of Aristophanic Laughter* (cap. 8, p. 157), afirma que Hegel é muito mais condescendente com Aristófanes nos *CE* e nas *LHP* do que na *FE*. Na *FE*, Hegel chega a propor uma relação causal entre as comédias de Aristófanes e o fim da Religião Natural, isto é, o culto às divindades da natureza e à natureza dos deuses. Para compreender o que é que as comédias de Aristófanes têm a ver com o fim da Religião Natural, Wilford sugere que pensemos no cristianismo como uma resposta à zombaria dos deuses, ou mais precisamente, no mistério central do cristianismo: a encarnação de Deus, como a negação da ‘certeza em si e de si mesmo’ que resulta no ‘esmagamento dos deuses, mas também dos homens’.¹¹¹ As comédias de Aristófanes, segundo Wilford, nos levam à Tomás de Aquino que dizia que o riso é um acidente da racionalidade humana, um fenômeno que, se por um lado elevou a consciência dos homens, por outro lhes retirou o apreço e o respeito ao sagrado. Ou seja, quando o homem foi capaz de rir, riu de tudo: riu do outro, riu de si mesmo, riu do mundo, riu dos deuses. É nesse sentido, que Hegel enxerga a comédia aristofânica como a dissolução, ou o fim da Religião Natural.

Hegel mostra, ao longo da *FE*, que há uma correlação entre a Religião e a Arte. Na Religião Natural, por exemplo, o espírito humano se relaciona com o Absoluto, o divino, Deus, de forma objetiva, ou seja, através de um objeto que o simboliza, que o manifesta, que o configura ou que o representa. Mas, como se trata de um símbolo, de uma figura, de uma representação, e não de uma *idea*, ou seja, de uma experiência que permite conhecê-lo como uma substância no interior de si mesmo, acaba-se por apreendê-lo e compreendê-lo como um Si externo, um ‘ser em si’ passível de ser figurado de todas as formas externas, incluindo-se aí

¹⁰⁸*LHP*, vol. I.

¹⁰⁹ALZNAUER, M.; *Hegel on tragedy and comedy: new essays*; Albany; Ed. State University of New York Press; 2021.

¹¹⁰HEGEL, G.W.F.; *Fenomenologia do espírito*; Trad. Paulo Menezes com a colaboração de Karl-Heinz Effen e José Nogueira Machado; Petrópolis, RJ; Ed. Vozes; 2013.

¹¹¹Cf. *From comedy to Christianity*, cap. 8, p. 159.

as Formas de arte. Essa é a razão pela qual a Religião Natural se ligou à Arte: para simbolizar, configurar e representar o Si ‘em si mesmo’. Dessa ligação, Hegel destaca na *FE* três momentos marcantes: o primeiro, trata-se da formação concreta, ou da configuração desse Si na estatuária; o segundo, da formação extática, ou forma etérea e abstrata como esse Si surge na imaginação advinda dos cultos às forças externas; o terceiro, da forma viva da poesia, das configurações poéticas, da figura de Si nas representações dramáticas. Na forma extática, o Si ‘em si mesmo’ pode ser pensado também como um ser sem forma, de onde Hegel estabelece um paralelo com a substância ética dos gregos antigos, quer dizer, com a justiça divina personificada nos deuses. Essa personificação, encontramos facilmente nas potências ‘em si’ da tragédia, mas como a tragédia sempre teve como finalidade provocar o temor e o medo das forças externas, coube ao espírito cômico de Aristófanes a desfaçatez e a coragem de dissolver esse medo, e é por isso que suas comédias foram fatais para os deuses. Os deuses da tragédia grega, diz Hegel, embora fossem dotados de uma forma própria, individual, era uma forma ‘atribuída’ a eles, não era nem a forma ‘de Si’, nem a forma ‘para si’ mesmos. ‘Esse Si não tem qualquer substância ou conteúdo efetivos, seu ser ‘em si’ o obriga a ser um Si em si mesmo abstrato’.¹¹²

O fato é que Aristófanes apresenta o espírito cômico do coro, que manifesta a consciência crítica do todo, acima da potência dos deuses, cujos poderes ele faz questão de mostrar existem apenas na imaginação dos homens. Aristófanes, observa Wilford, rompe com a Religião Natural recorrendo à força da imaginação humana, a mesmíssima força, e isso Hegel não deixa escapar, que está tanto no ‘mistério do pão e do vinho’ quanto no culto a Baco e a Ceres, ou seja, nos Mistérios próprios de Elêusis. Hegel, diz Wilford, aponta para *As Rãs* como a comédia que reduziu os Mistérios de Elêusis ao culto dos insensatos; que expôs a adoração aos deuses da natureza como um ato de fingimento e de disparates. Foi isso, acredita Wilford, que fez com que se pré-anunciassem os Mistérios do Espírito, sendo o primeiro e o mais importante o Mistério da Eucaristia de Cristo, que revela o espírito de um deus encarnado na figura de um homem. Resumindo, ao colocar a consciência de Si acima dos deuses, ao tentar mostrar que os deuses existiam apenas na imaginação humana, ao ridicularizar as divindades que se manifestavam nos Mistérios de Elêusis, Aristófanes trouxe um outro desafio para os homens: criar a imagem de um ser em Si no interior de si mesmos. E é aí que entra a encarnação de Deus na imaginação dos homens. Mas a comédia de Aristófanes vai além da imaginação, e segundo Wilford, acaba rompendo também com a relação entre a política e o Demos. Ao não

¹¹²*FE*, p. 487.

reconhecer o velho Demos como uma autoridade capaz de comandar Atenas, Aristófanes zomba da democracia mostrando as contradições entre as teorias que ela constrói para si e o modo como as coloca em prática. Se antes Aristófanes já desafiara o poder dos deuses, desafia agora o poder do Demos, “e isso não é tudo! sua comédia se excede ainda mais e desafia também o poder da filosofia” (WILFORD, p. 163). Ao considerar que a filosofia tem como pretensão liberar a essência divina de todas as formas contingentes e de se colocar acima da sabedoria do todo, Aristófanes zomba da filosofia escancarando que suas máximas são tão abstratas quanto aquelas produzidas pelo Demos e pelos deuses, basta olhar para *As Nuvens*.¹¹³

2.3. A apatia e a indiferença da Idade Média nos espetáculos cômicos modernos

Se nas tragédias antigas o ideal de liberdade é manifesto pela autonomia do querer e do agir, nas comédias as personagens são livres para agir como querem. Trata-se aqui dos indivíduos que não se comprometem com os fins do *ethos*, visto que voltados para os fins de si mesmos. Aristófanes, salienta Hegel, é o comediógrafo que nos mostra a face sem filtro desses sujeitos: criaturas indiferentes à vontade do todo de onde é possível extrair a gênese de um ideal de liberdade fundado numa espécie de autonomia que se traduz mais propriamente por autoconfiança. Um ideal, não se pode negar, que adquire realidade com a passagem do estado da eticidade e da justiça para os estados idílico e prosaico. No que tange à face sem filtro da indiferença (a figura que se caracteriza pela impermanência ou ausência de *pathos*), essa se expressa através da apatia que acaba se tornando mais um elemento (interno) do cômico. Note-se o devir dessa apatia interna como a contraface do riso contagiante, da bela alegria, da alegria serena, da alegria magnânima e da satisfação em si mesmo, o que faz Hegel enxergar a impotência como o Conteúdo objetivo do cômico depois de Aristófanes, mas mais ainda, que lhe permite marcar a diferença entre as comédias antigas e as comédias modernas. Da apatia, portanto, pode-se dizer que é o solvente que reduz o riso contagiante das comédias antigas num releu sorriso apático. Outra implicação da apatia, ou ausência de autoconfiança, é que ela leva os poetas modernos a urdirem intrigas com desfechos supostamente felizes assentados apenas em meras conspirações e conchavos. Todavia, afirma Hegel, “se tudo o que a modernidade tem

¹¹³O tema da comédia na *FE* foge do escopo da comédia dramática nos *CE* e por isso é tratado aqui de forma apenas a dar uma ideia da importância de Aristófanes para Hegel e a filosofia da arte. Dos vários artigos e livros publicados sobre as considerações de Hegel sobre a comédia na *FE*, destacam-se: 1) DESMOND, W.; *Beyond Hegel and Dialectic: speculation, cult and comedy*; cap. 6: *Can Philosophy laugh at itself on Hegel and Aristophanes – with a bow to Plato*; New York; Ed. State University of New York; 1992; 2) WAKE, P.; *Taking the ladder down: Hegel on comedy and religious experience*; in *Hegel on tragedy and comedy: new essays*; Albany; State University of New York Press; 2021.

para oferecer aos seus poetas se resume a isso, a intrigas, então devo confessar que de minha parte sou a favor de que as personagens do drama possam ter um final feliz” (HEGEL, p. 270)¹¹⁴. E por que não? Pergunta e responde Hegel: privilegiar o infortúnio no lugar de uma solução bem-fadada não faz o menor sentido, a não ser que a intenção do poeta seja a de causar comoção, mas, nesse caso, é uma intenção em vão, na medida em que comoção é antônimo de riso contagiante, alegria e satisfação.

Com ou sem potência, o fato é que o ideal de liberdade adentra as cenas [*Schauspiel*] cômicas do teatro [*Dramen*] da Idade Média [*Mitteldingen*]. São as cenas ou espetáculos cômicos que Hegel enquadra entre a tragédia e a comédia do medievo.¹¹⁵ Entre nós, alemães, comenta ele, esses espetáculos ora se voltam para o lado cômico, ora para o lado trágico; ora tratam do cotidiano da família burguesa, ora dos heróis cavaleiros, isto é, dos cavaleiros medievais que lutavam contra a submissão e a hipocrisia de uma sociedade reduzida a conceitos formais e abstratos acerca do direito e da justiça, como retratado em *Götz von Berlichingen* (1773), de Goethe. Apesar de Hegel não nomear esse gênero, seus comentários remetem para o conteúdo alegórico e anedótico das fábulas e dos contos do baixo medievo (séc. XI ao séc. XV). Narrativas compostas tanto de elementos trágicos, quanto de elementos cômicos; ora tratando da relação dos cavaleiros e da igreja, ora da igreja e do povo. Tais narrativas, que não se fartavam de expor os amores impossíveis e os adultérios, são mais conhecidas por seus desfechos moralistas, subjetivistas e arbitrários, o que parece concordar com o gênero não

¹¹⁴CE, vol. IV.

¹¹⁵Hegel dá mais pistas sobre esses espetáculos quando trata da poesia épica da Idade Média (cf. subitem 3: “A história do desenvolvimento da poesia épica” (CE, vol. IV, p. 138)). Quando fala da epopeia romântica, por exemplo, ele a contrapõe aos poemas alegóricos e às narrativas anedóticas que compunham as fábulas e os contos da Idade Média. Fábulas e contos, descreve ele, compostos ora em prosa, ora em verso; ora em tom trágico; ora em tom cômico; ora falavam das aventuras dos cavaleiros heroicos medievais; ora do cotidiano; ora dos casos de amor; ora dos adultérios (uma variante do gênero levada à perfeição por Boccaccio (1313 – 1375), basta ler seu *Decameron* (1348), uma coleção de 100 contos de amor recheados de anedotas eróticas). O próprio Conteúdo da poesia épica da Idade Média, Hegel separa a partir de duas Consciências, a Consciência trágica e a Consciência cômica. a) A Consciência cômica, por mais que se ressalte nela a seriedade do tema, manifesta-se nas narrativas que contam, de forma pitoresca, caricata e burlesca, as aventuras dos cavaleiros medievais; as arbitrariedades, o abuso de poder e o enriquecimento ilícito dos chefes da cavalaria; os interesses subjetivos, particulares e abstratos daqueles dos heróis; as relações com a religião, o Estado, a Igreja etc. Os poetas famosos por essas narrativas eram Ariosto e Cervantes: b) Ludovico Ariosto (1474 – 1533) – poeta cômico cuja obra mais importante, *Orlando furioso* (1516), é um poema épico (composto de 46 cantos e cerca de 40 mil versos rimados) que pode ser definido como alegórico nos moldes da *Iliada* e da *Odisseia*; uma narrativa trágica e cômica que conta a vida de um cavaleiro de Carlos Magno durante a guerra contra os Sarracenos; 2) Miguel de Cervantes Saavedra (1547 – 1616) – romancista, dramaturgo e poeta castelhano cuja obra prima, *Dom Quixote*, é considerado o primeiro romance moderno (1605 (publicada a primeira parte); 1615 (a segunda)). 2) A Consciência trágica, tem como expoente Torquato Tasso (1544 – 1595). Seu poema mais famoso, *La Gerusalemme Liberata* [*Jerusalém Libertada*] (1580), versa sobre combates imaginários entre cristãos e muçulmanos no cerco a Jerusalém quando da Primeira Cruzada (1099). Mas ao contrário de Ariosto, Tasso jamais narrou seus poemas de forma pitoresca, caricata ou burlesca.

nomeado por Hegel, na medida em que ele o descreve como o teatro [*Dramen*] (tanto cômico, quanto trágico) da opressão e dos flagelos sofridos pela diferença de classes; da discórdia no interior das famílias; dos amores proibidos; dos encontros malsucedidos; das maldades praticadas a portas fechadas etc. Fábulas e contos cujos desfechos se desdobram de um Conteúdo manifesto por um estado já distante de um *ethos* justo, fruto da dominação, da opressão e do arbítrio dos mais fortes sobre os mais fracos. Trata-se de um estado que impele a narrativa dos poetas a resoluções injustas e, logo, à manutenção dos conflitos; além do que, resoluções injustas irrompem invariavelmente em punições abusivas, algo que só se aplaca (nesse período que a história chama de cristianismo medieval) com o arrependimento ou a vida. Só que o arrependimento impõe aos culpados um coração compassivo e, quanto mais compassivo, menos força e coragem para dar cabo à dominação, à opressão e ao arbítrio.

Hegel entende que as comédias que passam para a modernidade carregam como pano de fundo, portanto, o ideal de liberdade da Idade Média, embora isso não fique assim tão claro nem tão evidente. Mas os indícios apontam. Um deles é o fato de ele se voltar nesse momento para o risível das Idades Mítica e Antiga comparando-o ao risível que se projeta do alto medievo para os estados modernos. Lembrando Aristóteles, o risível do cômico antigo é muito mais próprio do homem livre (no sentido de que depende apenas da intuição imediata) do que o escárnio, a ironia ou a troça (que dependem da mediação do juízo, ou da razão). Hegel, por seu turno, faz questão de marcar mais uma vez a diferença entre o que é risível para os outros e o riso em si mesmo e, partindo dessa diferença, traça uma linha entre o risível das comédias áticas e aquilo que ele mesmo chama de um riso estranho as representações cômicas de sua época; uma expressão, diz ele, que resulta da amargura e da insatisfação dos estados modernos, em particular, do estado prosaico.

[...] se torna particularmente essencial uma diferença que já abordei por ocasião da comédia ática, a saber, se a tolice [(sandice)] e a unilateralidade [(caráter particular)] das personagens cômicas antigas se mostram risíveis para os outros ou se causam apenas o riso em si mesmas. Aristófanes, o verdadeiro comediógrafo dos antigos, faz da última opção o fundamento último de suas apresentações. Mas na Comédia Nova, e em seguida em Terêncio e Plauto, inverte-se essa opção, até o ponto em que nas peças modernas [mostrar-se risível para os outros] se torna tão predominante que muitas produções acabam se inclinando para o deboche repulsivo e sem gosto. Até mesmo Molière em suas comédias mais finas, que, no entanto, não devem nunca ser consideradas como abomináveis, chega a esse ponto. E no estado prosaico, se consolida de vez essa opção. Nele, os poetas cômicos se fundamentam no fato de que há uma amargura e uma insatisfação nos indivíduos voltados para as particularidades e as finalidades em si e de si mesmos; que são capazes de perseguir com dedicação e obstinação essas finalidades; mas no fim, quando se dão conta de que estão, ou de que foram enganados [(iludidos, traídos)], desistem de perseguir os seus próprios fins ou de se dedicarem a eles, embora com isso não se tornem nem livres nem satisfeitos,

mas objeto de um riso estranho que se soma à amargura do fracasso e da ilusão. (HEGEL, p. 272 e 273)¹¹⁶.

O riso contagiante e a satisfação em si mesmo (dos antigos e dos clássicos) se contrapõe, portanto, à amargura, à insatisfação e ao riso estranho da modernidade. Mas nesse ínterim destaca-se o risível das personagens de Terêncio e Plauto, poetas cômicos de um tempo em que a liberdade se encontrava *sub judice* do Império Romano.

Hegel não explora, contudo, as comédias de Terêncio e Plauto, possivelmente por compartilhar da ideia de que não há qualquer originalidade na forma e no conteúdo desses espetáculos. Ou, ainda, que as comédias latinas não passam de uma adaptação, conforme exigia o público, da Comédia Nova por oposição à Comédia Antiga.¹¹⁷ Outro tipo de comédia não explorada por Hegel são as farsas cômicas do alto medievo, um gênero menos erudito, mas nem por isso menos popularizado. As primeiras peças datam de 1266 e acredita-se que tenham sido criadas para alegrar o público nos intervalos do teatro sacro (Mistérios ou Paixão de Cristo).¹¹⁸ Oposto ao teatro sacro, por sua vez, havia o teatro profano: peças cômicas que debochavam de toda a sorte de abusos e libertinagens. Na contramão da moralidade do teatro sacro, o teatro profano era alheio à moral, ocupando-se de caricaturar e exagerar o grotesco e o ridículo da burguesia local. Quanto a composição, tais farsas dependiam mais do impacto da ação do que do diálogo e, por isso, mais dos acessórios, dos cenários e dos movimentos em cena que dos enredos propriamente e da linguagem. Desprovidos de qualquer retórica poética, seus atores se expressavam de forma direta e despuddorada. De acordo com os estudiosos o que mais distinguia essas farsas das comédias dramáticas era a ausência das regras de verossimilhança que atribuíam realidade e verdade a mentiras e fantasias. Já o que as distinguia das paródias e das sátiras era o fato de não censurarem nem condenarem os libidinosos, os pervertidos e os devassos. Por mais distantes que esses teatros cômicos estivessem das comédias dramáticas, é impossível negar sua influência nas comédias francesas do século XV, na *Commedia dell'arte* (século XVI ao século XVIII), nas comédias de Molière, nas comédias de Shakespeare e nas comédias românticas do estado prosaico.

Hegel não explora, também, as comédias de Molière. É interessante que ele reconheça a finesse de suas comédias e que elas ‘não podem nunca ser consideradas como abomináveis’, mas ainda assim que elas se inclinam para ‘o deboche e o sem gosto’. A biografia de Molière

¹¹⁶CE, vol. IV.

¹¹⁷DA SILVA, A.; *Plauto e Terêncio: a comédia latina – Anfítrião, A Ululária, Os Cativos, O Gorgulho, Os Adelfos, O Eunuco*; Prefácio, seleção, tradução e notas; Rio de Janeiro; Edições de Ouro; 1958); p. 9.

¹¹⁸MACHADO, I.; *A farsa: um gênero medieval*; Uberlândia; UFU; in Revista Ouvirouver; digital; nº 05; 2009.

de fato revela sua inclinação para o deboche nas primeiras comédias, mas também deixa claro que aprendeu como poucos a manejar os elementos cômicos com o passar das décadas. Suas tramas, dizem os especialistas, prendiam do começo ao fim a atenção do público. Nelas, tudo era perfeito e harmônico: a composição dos cenários, o ritmo das cenas, o encadeamento dos diálogos, a duração das falas, a caracterização das personagens etc. Os enredos, muito bem elaborados, mantinham a tensão que se exige do drama, e como resultado, o riso brotava contínuo e seguido de aplausos. O grande e rápido sucesso da dramaturgia de Molière se deve ao fato de, além de ser um fervoroso leitor e espectador, era um ator dos mais renomados. Quando escrevia, era no ator que pensava: em seus movimentos em cena, em suas expressões, em suas falas, na entonação da voz, na linguagem.

A harmonia entre o texto e os intérpretes lhe possibilitou não só a elaboração de comédias perfeitas do ponto de vista da estrutura cênica, mas também, da dinâmica hilariante dos diálogos, que retratavam o cotidiano de um século em que imperava a farsa e a hipocrisia dos nobres. Molière inspirou-se, inicialmente, nos modelos da *Commedia dell'Arte*, gênero popular do século XVI que extraía da própria caracterização das personagens os efeitos cômicos necessários. Esse gênero do teatro dependia fundamentalmente da figura do ator e de sua capacidade de improvisar diante de uma plateia diversificada, sendo o texto apenas um indicativo e um indicado para as falas. Em cena, o ator personificava, por meio das falas e das mímicas, as características cômicas mais típicas, como Arlequim, o bufão simples e arguto; Pantaleão, o comerciante esperto; Doutor, o médico acadêmico e pedante; Bríguela, um bufão ainda mais astucioso que Arlequim; a criada; o enamorado; etc. Essas e inúmeras outras personagens fizeram da *Commedia dell'Arte* um dos gêneros teatrais mais populares da Itália e da França. (*Teatro Vivo*, p. X).¹¹⁹

O fato de Hegel não explorar as comédias de Terêncio, de Plauto, de Molière; não falar de Dante (1265 – 1321), da *Divina Comédia* (c. 1304 – 1321)¹²⁰, das obras de Rabelais, de Cervantes, de *Dom Quixote* (1605) etc.; de separar a sátira, a tragicomédia, o desfecho cômico da tragédia ática, a comédia ática, as fábulas e os contos anedóticos da Idade Média, a paródia, as farsas cômicas, os espetáculos cômicos do estado moderno, tudo isso, enfim, da comédia dramática, dá margem a uma série de interpretações desconstruídas sobre como ele agrupa a comédia e o cômico nos *CE*. Dentre os comentadores que tentaram criar eles mesmos uma sistematização para as várias fases do cômico nos *CE* está Mark Roche, que tipificou a comédia

¹¹⁹MOLIÈRE; *Teatro Vivo; Tartufo*; Introdução à Trad. e notas Difusão Europeia do Livro; Trad. Jacy Monteiro; São Paulo; Ed. Abril Cultural; 1976.

¹²⁰Quem talvez explique a ausência da *Divina Comédia* nos *CE* é Schelling, que diz, na *Filosofia da arte*, que a *Divina Comédia* “é tão completamente fechada em si, que a teoria abstraída de outros gêneros é inteiramente insuficiente para ela. Ela exige sua própria teoria, é um ser de um gênero próprio, um mundo em si mesmo. [...] Seu gênero não pode ser comparado com nenhum outro, nem subsumido sob nenhum dos outros gêneros; não é epopeia, não é poema didático, não é romance no sentido próprio, não é nem mesmo comédia ou drama, como o próprio Dante o denomina; é a mais indissolúvel mistura, a mais plena interpretação de tudo; ele é o representante mais universal da poesia moderna, não como um ‘singular’ (pois nessa medida esse poema também pertence à época), mas como gênero; é o poema de todos os poemas, a própria poesia da poesia moderna” (SCHELLING, p. 310).

em vários gêneros e subgêneros concluindo que *O Misanthropo* (1666), de Molière, é um subgênero daquilo que ele chama de ‘comédia da redução’.¹²¹ Se Hegel vê as comédias de Molière como um subgênero do drama cômico ou se Molière inicia sua carreira com farsas cômicas que não se comparam à comédia dramática, o fato é que ele passa rapidamente por elas e pela *Commedia dell’arte* para chegar no nível mais alto da comédia, ou seja, no estágio em que o próprio Hegel diz ser o do cômico verdadeiro. Como negar, por exemplo, que Molière elevou as comédias francesas ao nível das grandes comédias clássicas? Que suas comédias atingiram a vanguarda da época? Que *Don Juan* (1665) foi comparada às grandes tragédias clássicas? Que expôs como poucos os conflitos profundos entre a alma humana e o mundo moderno? Obviamente que *Escola de Mulheres* (1662) e *O Tartufo* (1664) lhe causaram graves problemas políticos e com a Igreja, mas ainda assim foi capaz de readaptar o texto d’*O Tartufo* para ‘oficializar’ as pazes com a Igreja, o monarca e o clero, embora o tenha feito de forma irônica.

O OFICIAL

[...] Vivemos no reino de um príncipe inimigo da fraude, que sabe olhar para dentro dos corações, e que não pode deixar-se enganar pela arte dos impostores. A grande alma que possui, provida de fino discernimento, leva-o sempre a ver tudo com justeza; nada consegue nela acesso exagerado e sua razão não se deixa levar a qualquer excesso. Proporciona às pessoas honestas glória imortal, mas faz brilhar tal zelo sem cegueira; e o amor pelos que são verdadeiros não lhe fecha o coração a todo o horror que os falsos devem causar. Este, não conseguiria surpreendê-lo e tem-se visto como sabe defender-se de ciladas as mais sutis. A princípio penetrou-lhe, pela lucidez de que é dotado, toda a covardia dos refulhos de seu coração. Tendo ido para acusar o senhor, traiu-se a si mesmo e, por um justo lance de suprema equidade, revelou-se ao príncipe como um renomado velhaco, a respeito do qual já tinha informações com outro nome. E é longo o detalhe de todas as suas negras ações, com o que se poderiam

¹²¹Em (1) *Tragedy and Comedy: A Systematic Study and a Critique of Hegel* SUNY Series in Hegelian Studies (1998) Roche define os seguintes gêneros e subgêneros para a comédia segundo a leitura que faz de Hegel: comédia do acaso [*comedy of coincidence*], comédia da redução, comédia da negação à redução e comédia da superação à negação da redução [*comedy of reduction, comedy of negation, comedy of withdrawal*], comédia da intersubjetividade [*comedy of intersubjectivity*] e comédia da ironia absoluta [*comedy of absolute irony*]. Em (2) *Hegel’s theory of comedy in the context of hegelian and modern reflections on comedy* (2002), Roche encaixa *O Misanthropo* no subgênero ‘comédia da redução, negação da redução e superação da negação’, ou segundo ele: “onde o herói exibe a necessidade de ser reconhecido por aquilo que ele nega” (ROCHE, p. 419). Em (2), Roche diz, ainda, que Hegel trata, “n”Os princípios da tragédia, da comédia e do drama”, de três tipos de comédias (*CE*, vol. IV, p. 234 e ss.): no primeiro tipo, as personagens e suas intenções (internas) são contraditórias e destituídas de substância; no segundo, inverte-se a situação e as personagens passam a se vangloriar de suas próprias características substanciais e de serem estas características mesmas o meio para chegarem aonde querem; no terceiro, as circunstâncias (externas) colidem cômicamente com as intenções (internas) até o ponto da resolução. No entanto, parece que Roche entende cada um desses tipos como um subgênero da comédia dramática, o que parece não corresponder ao pensamento de Hegel, pois nesse trecho dos *CE* Hegel trata dos três tipos de riso que se desdobram do cômico clássico, entendidos aqui como o riso falso, o riso ilusório e o riso verdadeiro. 1) ROCHE, M.; *Hegel’s theory of comedy in the context of hegelian and modern reflections on comedy*; Revue Internationale de Philosophie; vol. 56; n° 221 (3); *L’esthétique de Hegel/Hegel’s Aesthetics*; September 2002; p. 411 a 430; 2) ROCHE, M.: *Tragedy and Comedy: A Systematic Study and a Critique of Hegel* SUNY Series in Hegelian Studies; New York; State University of New York Press; 1998.

formar volumes de histórias. Em uma palavra, o monarca detestou a ingratidão do covarde e a deslealdade demonstrada por ele contra o senhor; juntou aos seus outros horrores mais esta série, e somente me submeteu a ser guiado por ele até aqui para ver sua impudência ir até o fim e, por meio dele, fazer ao senhor plena justiça. Sim, senhor, ele quer que eu despoje o traidor de todos os papéis que lhe pertencem e dos quais se diz que é dono. Com soberano poder, anula os compromissos do contrato que o tornou dono de todo os bens seus e, enfim, perdoa-lhe a ofensa secreta que ocorreu por causa da fuga de um amigo; e tal é o prêmio que concede ao zelo com que outrora se viu o senhor apoiar-lhe os direitos para mostrar-lhe o que o coração dele bem sabe que, quando menos se imagina, recompensa-o com uma boa ação; que nunca o mérito perde nada com ele, e que sabe lembrar-se do bem mais do que do mal. (MOLIÈRE, p. 146).¹²²

Voltando ao riso e ao risível, cabe ressaltar agora o traçado de Hegel entre a satisfação dos clássicos e a insatisfação dos modernos e, do mesmo modo, entre o riso provocado pelas sandices e particularidades das personagens cômicas de Aristófanes e o risível que se inclina para o repulsivo dos espetáculos prosaicos. Mais uma vez vale lembrar Aristóteles e a tese sobre a qual à obra de arte cabe expor o que vai ao encontro do espírito e da razão, e assim é preciso que ela mostre não apenas os fundamentos lógicos da identidade, mas também os da diferença ou da contradição no sentido da unilateralidade e particularidades das personagens cômicas. Outro ponto importante é sobre o risível que se inclina para o deboche repulsivo e sem gosto do medievo, uma expressão que se consolida de vez, sob o olhar de Hegel, nos estados modernos. Por isso o exemplo de Tartufo, de Molière, um impostor debochado que Hegel considera repulsivo e sem graça, e dele, portanto, não se pode rir. Assim como não se pode rir de Orgon, a personificação do insensato que se deixa o tempo todo por Tartufo iludir. Hegel sublinha ainda a maneira como os poetas cômicos da modernidade invertem os elementos de reconciliação do drama, isto é, como trocam os elementos externos por elementos internos e vice-versa. E de novo temos Molière, que recorre a uma personagem externa, o oficial de justiça, que surge do nada para desmascarar Tartufo e dar um desfecho digno para a trama. O mais problemático, contudo, é a caracterização do riso ou do risível nos dramas modernos. Por exemplo, como rir de sujeitos obstinados que não conseguem ser livres nem viver satisfeitos? Como extrair da amargura, do fracasso e da ilusão o riso contagiante de outrora? Não se extrai, responderia Hegel, e eis a razão de ele dizer que a única tarefa dos poetas dramáticos da modernidade é saber compor e expor de forma o mais fidedigna possível o caráter de personagens tomadas por paixões desmedidas e impotentes, ou carentes de *pathos*.

Os mestres dessas caracterizações, na opinião de Hegel, foram os espanhóis, poetas que associavam à cena cômica [*Lustspiel*] princípios nobres como o amor, a honra, a glória, a

¹²²MOLIÈRE; *O Tartufo*; Trad. Jacy Monteiro; São Paulo; Ed. Abril Cultural; 1976.

justiça. Mas como associar tais princípios à personagens obstinadas que não conseguem ser livres nem viver satisfeitas? Fossem cenas ou espetáculos trágicos [*Trauerspiel*], a obstinação até levaria ao conflito, mas como se trata de cômicas o máximo que se obtém delas é um ‘riso estranho’. Quanto ao deboche repulsivo e sem gosto que se consolida nos espetáculos cômicos modernos, Hegel os considera como fruto de um emaranhado de tramas compostas com a única função de criar confusão e intrigas e, por isso, as personagens que se imiscuem em cena são sempre os criados, as camareiras, os serviçais, os escravos, enfim, que passam o tempo todo enganando e trapaceando os seus senhores; o que é um grande problema para o cômico, do ponto de vista de Hegel, pois a plateia desses espetáculos pode até achar graça disso tudo, mas as personagens em cena, acoissadas por seus infortúnios e desgraças, são incapazes de rir de si mesmas, e isso, reafirma Hegel, não tem nada de cômico, não tem nenhuma ligação com as comédias de Aristófanes, por exemplo, que até expunha enganações e trapaças de filhos e pupilos contra pais e tutores, mas sempre com a condição de que os trapaceados alcançassem no final a vitória, a dignidade, o apreço e a honra. A única exceção, diz Hegel, são as comédias de Shakespeare, verdadeiros espetáculos de bem-estar, alegria e satisfação. Nelas, é certo que todos os crimes serão punidos, que a coragem, o atrevimento, o arrebatamento, as sandices, as discórdias, as enganações, as trapaças, tudo existe e coexiste com a finalidade única de “elevanto o humor e tornar plena a felicidade da subjetividade em si mesma” (HEGEL, p. 275)¹²³.

O humor elevado como finalidade, ou princípio das comédias de Shakespeare, todavia, é uma questão controversa.¹²⁴ Como é sabido, Hegel relaciona, na *Filosofia do espírito*, o humor aos tipos hipocráticos, e os tipos hipocráticos, aos caracteres dramáticos. Já na “Autonomia formal das particularidades individuais” (*CE*, vol. II. p. 309), o humor é pensado como a substância que dissolve o riso contagiante das comédias antigas numa espécie de expressão sem graça. Mas, quando se trata de Shakespeare, pode-se afirmar que o humor elevado ao qual se refere Hegel tem mais a ver com o riso contagiante e a verdadeira alegria do cômico: a bela alegria, a alegria serena, a alegria magnânima. A prova, está no fato de que Hegel encerra a crítica sobre o riso e o risível contrapondo a espirituosidade [*Witz*] de Shakespeare ao humor [*Humor*] de Hipócrates. A espirituosidade, observa ele, é inerente à subjetividade de

¹²³*CE*, vol. IV.

¹²⁴Em *Reconciling Laughter: Hegel on Comedy and Humor* (2018), Lydia L. Moland, por exemplo, afirma que entenderemos mal as considerações de Hegel sobre a comédia se não reconhecermos que ele ‘não usou comédia e humor como sinônimos’. Comédia, diz Moland, “refere-se a um gênero dramático com uma história de 2.000 anos; o humor, era um fenômeno estético relativamente recente e que havia se tornado central para a filosofia da arte na geração de Hegel” (MOLAND, p. 15). MOLAND, L.L.; *All Too Human: Laughter, Humor and Comedy in Nineteenth-Century Philosophy*; in *Boston Studies in Philosophy, Religion and Public Life*; vol. 7; Boston; Ed. Springer International Publishing AG; part of *Spring Nature*; 2018.

Shakespeare, que recorre a ela sempre que tem como finalidade o riso contagiante e a verdadeira alegria. Logo, é a espíritosidade, e não um tipo de humor elevado, quem conduz à verdadeira finalidade das comédias e do cômico, e quem confirma isso é o próprio Hegel, quando afirma que é a espíritosidade de Shakespeare quem dá ímpeto e estímulo às suas tramas; quem o faz interromper seus enredos, retomá-los e interrompê-los de novo; orientar e desorientar as personagens invertendo-lhes e subvertendo-lhes os ânimos; recorrer a tudo o que pode para dar vazão à imaginação e representar o mais verdadeiramente possível o estado mais elevado do espírito (*CE*, vol. I, “O Artista”, p. 281 e ss.). Raramente se vê nas comédias modernas, constata Hegel, esse tipo de espíritosidade, pois ao contrário de Shakespeare seus contemporâneos se enrolam e se perdem em futilidades, inutilidades e coisas banais. Shakespeare, embora não lhe faltem banalidades, considera Hegel, é notório por seu intenso e profundo estado de espírito, e na modernidade, somente Jean Paul Richter (1763 – 1825) reflete algo de sua genialidade, ainda que seja espantoso o modo como ornamenta os seus cenários, inverte os elementos da trama, separa o que precisa estar junto, dá centralidade à personagens estranhas etc.¹²⁵

Ainda sobre o humor elevado como fundamento do cômico, existe a hipótese de relacioná-lo à ironia dos poetas modernos, mas ao encerrar suas opiniões sobre as comédias de Shakespeare, Hegel elimina essa hipótese, e a evidência está na seguinte sentença: “podemos até lembrar novamente da ironia nesse momento, e em especial da ironia que ama se anunciar como a suprema genialidade do artista, mas do artista, no caso, que não leva a sério nenhum conteúdo e só sabe ironizar por ironizar mesmo” (HEGEL, p. 296)¹²⁶. Existe, no entanto, algo que se relaciona com o humor elevado e que pode, quem sabe, se enquadrar como uma categoria do cômico. Trata-se do que Hegel chama de ‘bem-estar do ânimo’ ocasionado pela feição cômica das pinturas holandesas (*CE*, “A pintura”, vol. III, p. 195). Ao apresentar suas considerações históricas, teóricas e críticas sobre a pintura, Hegel associa o bem-estar no ânimo ao ‘domingo da vida’, isto é, associa o bem-estar da alma à ‘espíritosidade em si mesma’. Algo, acredita Hegel, que se contempla nas feições cômicas da pintura holandesa – retratos que

¹²⁵Em sua tese *Humor objetivo e aparência estética: uma leitura sobre a questão da dissolução da Arte na Estética de Hegel*, Patrick de Oliveira Almeida contrapõe o humor subjetivo ao humor objetivo destacando Jean Paul Richter como um dos representantes mais expressivos do primeiro. Segundo Almeida, o ponto de partida de Hegel para a caracterização do humor subjetivo é a autopromoção e o superdimensionamento da personalidade cômica. É possível ter uma noção do que Hegel tem em vista, diz Almeida, na novela de Jean Paul Richter *Vida de Quintus Fixlein, escrita em 1796*, e que faz parte do “período que se costuma chamar *Frühromantik*”. (ALMEIDA, p. 122). Aqui, no entanto, o objetivo é compreender a diferença entre o humor cômico (subjetivo ou objetivo) e a espíritosidade (no sentido do humor que torna plena a felicidade da subjetividade em si mesma) de Shakespeare. ALMEIDA, P.O.; *Humor objetivo e aparência estética: uma leitura sobre a questão da dissolução da Arte na Estética de Hegel*; Orientador: Marco Aurélio Werle; USP; 2017.

¹²⁶*CE*, vol. I.

transmitem algo de pitoresco para além do trágico que ali se apresenta. O valor inestimável dessas pinturas, afirma Hegel, é a espirosidade que se revela na placidez cômica de suas figuras; tanto que, ao ser tomado por ela, não mais se cogita se ali deveriam estar retratados heróis, batalhas, conflitos, tragédias. Dito isso, é bem possível qualificar a espirosidade, no sentido de placidez pitoresca, como uma categoria do cômico, e especulando, talvez o riso contagiante esteja para o sensível na mesma proporção em que a espirosidade está para o inteligível, ou mais especificamente, para a imaginação impetuosa e estimulante, como diz Hegel. Nesse caso talvez as comédias de Shakespeare se mostrem como a própria *Aufhebung* do cômico, no sentido que superam, mas contém em si, o desfecho cômico da tragédia ática e o riso contagiante das comédias que a sucederam.

Quanto a plena felicidade da subjetividade em si mesma como finalidade última das comédias de Shakespeare, esse é um princípio que talvez Hegel tenha fundamentado na causa formal, essência ou 'ideia em si e de si' (como já foi dito) da 'subjetividade' como objeto sensível e inteligível da Arte. Ou seja, da *idea* que a subjetividade faz de si mesma consubstanciada, materializada, concretizada, realizada na Arte. Não é sem fundamento, portanto, que Hegel termina suas considerações sobre a comédia fazendo uma retrospectiva da 'subjetividade' na Arte: na arte simbólica, ou abstrata, a subjetividade luta para expressar as ideias em si e de si de forma objetiva (concreta, real, determinada, prática, aplicada) com o uso de ferramentas e técnicas; nas artes plásticas, a subjetividade consegue expressar essas ideias na arquitetura, escultura, música, pintura etc.; na arte romântica, a subjetividade se distancia da forma objetiva para se concentrar no interior de si mesma, e esse distanciamento Hegel relaciona diretamente ao estado prosaico, um estado de espírito amargo onde os indivíduos vivem insatisfeitos consigo mesmos, ocupados com suas vidas privadas e voltados tão-somente para seus interesses (*CE*, vol. I, "A exterioridade da obra de arte ideal na relação com o público", p. 270). As comédias românticas, próprias desse estado, segundo Hegel não passam de representações de uma subjetividade presa em si mesma, de maneira que só não se sente em casa com elas quem exigem do cômico uma feição artística, ou ainda, que creem que à Arte cabe justamente nos libertar dessa clausura.

[...] As representações [*Darstellungen*] cômicas de Kotzebue (*) só causaram impacto em sua época, por exemplo, porque além de expor aos olhos e aos ouvidos do público "pastores, conselheiros do comércio, alferes, secretários e majores dos hussardos" mostravam ainda toda "a nossa lamúria e miséria, o roubo das colheres de prata, a ascensão do pelourinho etc.". Cada qual via diante de si seu próprio ambiente doméstico, de um conhecido seu, dos parentes etc. e, no geral, todos se sentiam tocados pelas mesmas pedras no sapato das relações privadas e dos interesses particulares. E apesar dessas representações tocarem os corações por exporem tais

situações e sentimentos e os assim chamados lugares-comuns do entendimento moral, mesmo assim ainda faltam a elas a capacidade de elevar a subjetividade do campo da sensação [*Empfindung*] para o verdadeiro conteúdo de uma obra de arte. (HEGEL, p. 270)¹²⁷.

Se nas artes plásticas a subjetividade expressa suas ideias de forma objetiva, ou ainda, se seu ‘interior subjetivo estava de tal modo relacionado com o exterior que o exterior era a própria forma do interior mesmo’¹²⁸, ou seja, se a arquitetura, a escultura, a música, a pintura expressavam de forma objetiva as ideias subjetivas, na arte romântica (com a subjetividade recolhida no interior de si mesma) a Arte toma a forma do mundo, ou melhor dizendo, seu Conteúdo passa a ser um conteúdo mundano. “Por isso, tudo se insere nas representações [*Darstellungen*] da arte romântica, todas as esferas da vida e todos os fenômenos do mundo: os maiores e os menores, os mais significativos e os mais insignificantes, os éticos e os não-éticos, os bons, os maus etc.” (HEGEL, p. 329 e 330)¹²⁹. Mas se inserem, sobretudo, o contingente e o acaso, o que torna essas representações algo muito confuso. À exceção de Shakespeare, complementa Hegel. Em Shakespeare, toda a ação se desdobra de um conteúdo mundano, no entanto, para toda ela há uma finalidade e um meio; para toda circunstância há um propósito; para toda causa há um efeito. Mas afora Shakespeare, reitera Hegel, as demais representações da arte romântica se reduzem a um emaranhado de tramas sem razão e sem sentido, o que coloca em dúvida a veracidade do que ali se apresenta. Quando se trata das comédias românticas, então, é nítida a ausência da substância ética, do Absoluto, do Conteúdo do espírito. Nada há nelas, acredita Hegel, que encoraje ou que leve à consciência de Si, a lutar pela justiça, pela liberdade, pela honra, pela vida plena, enfim. No geral, são imitações burlescas de hábitos e costumes vulgares, o que impõe aos poetas que se ocupam delas fazer piada e deboche da vida particular e privada. Não obstante, Hegel reconhece o esforço e a dedicação desses poetas para extrair algum conteúdo disso, mas quanto a chamar essas imitações de comédias dramáticas ou de Arte, há que se pensar no seguinte: primeiro, que imitações burlescas não são expressões de Arte; segundo, que se manifestam pela mera subjetividade do humorístico, o que leva ao fim da objetividade da comédia e do cômico; terceiro, que à Arte cabe libertar o Conteúdo do espírito.

¹²⁷CE, vol. I ; (*) August Kotzebue (1761 – 1819).

¹²⁸CE, vol. II, p. 329.

¹²⁹CE, vol. II.

2.3.1. Imitações burlescas não são expressões de Arte

Sobre chamar as imitações burlescas de comédias dramáticas, mas com mais ênfase ainda, sobre a ideia (aparentemente em voga no romantismo) de imitar a natureza ou de ocupar os artistas com a imitação dos clássicos, para Hegel é algo que limita a Arte; estabelece parâmetros muito rígidos para ela; transforma o artístico em repetições. O que é um malogro para o ofício do artista, pois no caso de imitar a natureza, por exemplo, como competir com algo que tem o poder de produzir e reproduzir a si mesmo de forma plena, acabada e perfeita? Segundo Hegel, arquitetos, escultores, pintores, todos tentaram, mas não conseguiram, dar cabo a essa façanha [*kunststück*]. Com efeito, pergunta ele, como imitar o instinto dos animais, a pujança das paisagens, a potência dos fenômenos, as obras humanas? Imitar a natureza, acredita Hegel, pode até levar a um certo prazer e alegria, mas será sempre um prazer momentâneo, um entusiasmo imediato, um contentamento passageiro. É que, na realidade, entre a perfeição da natureza e a feição da Arte não há competição ou concurso, e por isso a tarefa de imitar a natureza, não passa de uma tarefa injusta. É claro, diz Hegel, que é possível ter prazer e alegria com o resultado da dedicação e do esforço para chegar a tanto, mas quanto mais a imitação se assemelha ao original, mais esse prazer e essa alegria se tornam carentes de um fundamento profundo. E em se tratando de alegria e prazer, é tido e sabido que os homens sentem muito mais prazer e são muito mais felizes com aquilo que produzem a partir de si mesmos. Além do que, na medida em que a imitação se torna finalidade da Arte, retira-se dela o gênio do artístico, e nesse caso, suas produções se tornam, apenas, simples reproduções. Mas o que parece chamar a atenção de Hegel é o fato de que a imitação separa o conteúdo da forma, o que leva a feição e a obra do artista à sentidos e significados ambíguos.¹³⁰

Todavia, o que Hegel definitivamente condena nessa ideia da imitação é que ela subtrai da Arte a realidade, imprimindo-lhe uma feição carente de efetividade, de veracidade e de consistência. Como já alertara Platão, a mera arte de imitar não é a arte da verdade, é uma brincadeira, uma diversão, um jogo que desvia a atenção da realidade, e, portanto, da ‘verdade verdadeira’. O imitador, dizia Platão, é aquele que nega triplamente a verdade enganando os outros e a si mesmo, é um ‘falso poeta’, um mágico, um ilusionista, que distorce o meio, a ordem e os fatos – o que o exime de apresentar qualquer conhecimento ou senso crítico sobre o objeto imitado. Os artistas dramáticos, por exemplo, eram considerados na Grécia antiga como grandes imitadores das virtudes morais, mas Platão não deixava por menos ao lhes

¹³⁰CE, vol. I, p. 63 e 64.

perguntarem sobre o que sabiam sobre as virtudes, e mais ainda, sobre o que era ser, para eles, virtuosos de verdade. Hegel, por sua vez, defende que o poeta dramático não deve mergulhar no irrealismo, na fantasia, no mundo do faz-de-conta, não deve se deixar levar pela ilusão, não deve se enganar com a utopia. Para ele, a feição artística tem de se mostrar como a mais autêntica e a mais realista possível, embora realidade e autenticidade não devam nunca ser tomadas como finalidades da Arte.

Com relação a isso, tentou-se resgatar recentemente a autenticidade do que é imitado como finalidade da Arte, um princípio que pudesse reconduzi-la – da debilidade e confusão na qual havia decaído – para o vigor e o rigor da própria natureza; ou, por outra, um fim designativo, normativo e consistente contra o que é estabelecido e produzido apenas de modo arbitrário, sem natureza [*Naturlose*] e sem Arte [*Kunstlose*]. Mas isso levou a Arte a se perder, naturalmente, e embora segundo um certo ponto de vista a exigência desse esforço seja o correto a fazer, a autenticidade enquanto tal não é uma substância da Arte. Logo, mesmo que a autenticidade da *Ercheinen* [(da apresentação, da figura, do objeto)] tenha se tornado uma determinação essencial, ainda assim ela não é um fundamento nem uma regra primordial, assim como a mera imitação dos fenômenos externos enquanto tais também não pode ser a finalidade da Arte. (HEGEL, p. 65)¹³¹.

Sobre as imitações burlescas propriamente ditas, sobre as encenações supostamente cômicas das singularidades e particularidades, e mais ainda, sobre o esforço e a dedicação de alguns poetas para extraírem delas uma expressão elevada, significativa e dramática, ou seja, uma expressão de arte, considerando que não se depreendem de um Conteúdo necessário, mas contingente, quando observadas de perto tudo o que se vê são zombarias e deboches de circunstâncias incertas, imponderáveis e aleatórias. Só que nada disso, como já sabemos com Hegel, pertence à poesia dramática, no máximo, são arremedos, cópias ou plágios de um modo de ser e de agir prosaico. Logo, tais imitações não podem e nem devem ser enquadradas como comédias dramáticas, no máximo, como paródias, mas Hegel não usa esse termo e nem essa categoria. Quanto a qualificá-las como expressões de Arte, a depender de Hegel isso é quase impossível, pois para serem expressões de Arte elas teriam de se desdobrar necessariamente do reino do espírito, ou seja, das faculdades intelectivas que têm como Conteúdo o pensamento crítico e como Forma o conceito. De qualquer forma, essas imitações ou encenações supostamente cômicas têm lá o seu público, e o próprio Hegel é quem reconhece um certo talento em seus criadores. A grande capacidade, diz ele, que seus autores têm de apreender e de expor a subjetividade no interior de si mesma, e indo além, de naturalizarem e de tornarem até palatável o incerto, o imponderável e o que não se controla. Sob essa ótica, ‘não podemos dizer que essas encenações não são obras de arte’¹³².

¹³¹CE, vol. I.

¹³²CE, vol. II, p. 332.

Entre os franceses foi principalmente Diderot quem deu, nesse sentido, o impulso para a autenticidade e a imitação da contingência do existente. Entre nós, alemães, Goethe e Schiller, em suas juventudes, seguiram um caminho semelhante, mas num sentido mais elevado. Em meio às particularidades naturais da vida, procuraram trabalhar com um Conteúdo mais profundo e conflitos mais essenciais, mais ricos e mais interessantes. Em contrapartida, Kotzebue e Iffland [(*)] – o primeiro com uma pressa superficial na concepção e criação de suas produções, o segundo com uma exatidão mais séria, mas com uma moralidade de filisteu – retrataram, sem qualquer sentido verdadeiramente poético, a vida e o dia a dia de sua época em meio às estreitas relações prosaicas. Mas de modo geral, e mesmo que tardiamente, nossa arte acabou acolhendo com simpatia esse estilo e até obtendo alguma virtude com ele. Pois, por longo tempo a Arte foi para nós, em maior ou menor grau, algo estranho, recebido, e não produzido a partir de nós mesmos. Nesse voltar-se para a efetividade diante de nós reside a necessidade de que a matéria para a Arte seja familiar e imanente; que constitua a si mesma a partir da vida nacional do poeta e do público. O impulso que conduziu a tais produções partiu do ponto de apropriação da Arte segundo o qual o conteúdo a ser exposto deve ser algo puro e simplesmente nosso e que, junto a nós, deve nos ser familiar, mesmo com o sacrifício da identidade entre nós e o Belo artístico, ou o Ideal. (HEGEL, p. 332).¹³³

2.3.2. A subjetividade do humorístico é o fim da comédia e do cômico

Sobre a subjetividade do humorístico, para Hegel ela é a base do chiste e da graça, no sentido da piada e da gozação, ou seja, é ela quem lhe permite contar histórias engraçadas e gozar das situações. O humorista retira de si mesmo, de sua subjetividade, o conteúdo próprio e específico das histórias que conta e das piadas que faz. É de dentro dele, de sua singularidade, de seu interior mais profundo, de sua personalidade, que sai o chiste e a graça. “Se ilude, portanto, aquele que acha que é muito fácil inventar chiste e fazer graça a partir de si mesmo e do existente, mas é com frequência que se compreendem assim a Forma do que é humorístico” (HEGEL, p. 336)¹³⁴. Já a forma exagerada do humorístico, essa sim pode descambar no barroco e, sobretudo quando os humoristas escorregam em expressões rebuscadas, em deboches sem sentido, em bizarrices e em bravatas.

Nos franceses, o humorístico em geral não tem muito êxito; já entre nós tem um pouco mais, pois somos mais tolerantes às bizarrices e às aberrações. Assim, por exemplo, Jean Paul Richter é considerado por nós como um humorístico, mas à diferença dos outros, ele se destaca justamente pela junção barroca de ideias que não se juntam, pela confusão e embaralhamento do que é subjetivo com o que é objetivo. A história, o conteúdo e o percurso dos acontecimentos são o menos interessante em seus romances. A questão principal são as idas e vindas do humor e o fato de que se apropria de um conteúdo objetivo apenas para debochar dele e dele fazer piada. No entanto, nesse modo de fazer deboche e piada do mundo efetivo o humorístico retorna por assim dizer ao simbólico, onde forma e conteúdo se separam, sendo o poeta o único capaz de juntá-los de novo, embora com a ressalva de que ele sempre o faz de modo confuso, o que de pronto cansa, principalmente quando se exige de nós que participemos, com nossa imaginação, dessas junções, na maioria das vezes criadas aleatoriamente pelo poeta e sem qualquer pressuposição. Particularmente em Jean Paul, as metáforas, as piadas, o deboche, as comparações, tudo se aniquila

¹³³CE, vol. II ; (*) August W. Iffland (1759 – 1814).

¹³⁴CE, vol. II.

mutuamente, não se vê nenhum devir [(continuidade)] entre elas, apenas tudo dando em coisa nenhuma, embora aquilo que já está fadado a se dissolver deve ser sempre desdobrado e preparado para tanto. Por outro lado, quando o poeta não consegue sustentar nem mesmo uma junção confusa do subjetivo com o objetivo, o humorístico descamba para o sentimentalismo, e nisso Jean Paul é igualmente um exemplo. (HEGEL, p. 336 e 337)¹³⁵.

Na contramão desse humorístico confuso, contudo, há o humorístico verdadeiro, que para Hegel deve ser profundo e rico de espírito, algo que expresse não só as ideias do poeta de forma objetiva, mas o modo como ele as combina com a objetividade do mundo; e se esse mundo está sob o comando do possível, do contingente e do acaso, que ele saiba retirar disso um conceito ou um pensamento crítico.

Quanto ao uso do gênio e do talento do humorista para fazer brotar a sagacidade e a imediatez, ou melhor, para saber o *timing* certo da piada, Hegel considera que, por mais que o gênio e o talento o habilitem a fazer gozações consecutivas, como é o caso de Sterne e de Hippel¹³⁶, a imediatez em si mesma pode fazer com que as ideias lhes saiam confusas e dispersas, de maneira que se isso ocorrer, é preciso que ele tenha o gênio e o talento também para ordená-las na rapidez do espírito. Quanto a considerar o gênio e o talento para a piada e a graça como finalidades da Arte, isto é inadmissível, até porque, se o gênio e o talento para a ironia levam à dissolução princípio do cômico, ou seja, da *Wohlgemuttheit*, isto é, da bela alegria, o gênio e o talento para a graça e a piada levam à dissolução da comédia como um espetáculo dramático, e é justamente chamando a atenção para esta dissolução de ambos: da comédia e do cômico, que Hegel termina suas considerações sobre a poesia dramática enfatizando que nem a imediatez, nem a sagacidade, nem a esperteza, nada que se desdobre exclusivamente do interior da subjetividade pode ser tomado como finalidade da Arte, não importando aqui de que subjetividade estejamos falando: do poeta dramático, do cômico, do irônico, do humorístico, dos artistas, do público. Por essa razão, Hegel reforça a necessidade de se buscar a identidade da Arte com o Absoluto, uma identidade que só pode ser produzida, segundo ele, por intermédio do espírito, ou seja, pela consciência do todo em si mesmo.¹³⁷ E se o Absoluto é a força sagrada que nos impulsiona a lutar contra a finitude da vida e nos faz superar o mundo sem sentido, o esvaziamento da alma, a melancolia, a apatia, então, a identidade da Arte com o Absoluto implica o esforço consciente para nos mantermos vivos,

¹³⁵CE, vol. II.

¹³⁶(*) Theodor Gottlieb von Hippel (1741 – 1796); Laurence Sterne (1713 – 1768). No artigo *Hegel and the other comedy* (2021), Martin Donougho trata com mais detalhes da epigrama (zombaria, gozação, sarcasmo) e do entusiasmo de Hegel por Hippel (p. 198 e ss.). In ALZNAUER, M: *Hegel on tragedy and comedy: new essays*; Albany; Ed. State University of New York Press; 2021.

¹³⁷CE, vol. IV, p. 275.

para darmos um sentido para o mundo, para preenchermos a alma, para nos apaixonarmos, para sermos felizes. Contudo, a identidade da Arte com o Absoluto não é ainda sua finalidade última, conforme Hegel. Por isso, é preciso explorar um pouco mais a “Finalidade da Arte” nos *CE* (vol. I, p. 62 e ss.).

2.3.3. À Arte cabe libertar o Conteúdo do espírito

Havia um consenso na época de Hegel, provavelmente causado pelo *Sturm und Drang* (1760 – 1780), ou seja, pelo romantismo em oposição ao neoclassicismo, de que a Arte deveria ter como finalidade impulsionar os afetos, as emoções, as paixões. Deste modo, seria dado ao espírito o poder de experimentar, pelo estímulo das sensações e sentidos, a profundidade e a impetuosidade da alma. Partindo desse princípio, os artistas deveriam se ocupar de uma estética que fosse capaz de suscitar, de um lado, o que o espírito possui de mais sublime e essencial: o prazer da Graça, da boa vontade, das boas ações, mas de outro, o que o espírito mais teme e afasta: a má sorte, a miséria, o desconforto, a desgraça. No que se refere ao prazer da Graça, Hegel observa que extrair a Graça pelo impulso dos afetos só pode dar em afetação, o oposto, portanto, da moderação que leva às boas ações. Mas o maior problema é que a afetação se liga também à dissimulação e à ilusão, o que acabou se extraindo da Arte, pois as sensações e os sentidos não dependem da realidade, mas do reino do espírito. Ou seja, não importa de onde venham, se da realidade ou da fantasia, as sensações e os sentidos dependem da intuição, da memória, da imaginação, do entendimento, do domínio do inteligível, enfim, cujo conteúdo é o pensamento crítico, reflexivo, e a forma o conceito. Para a Arte, é indiferente se o que ela representa se fundamenta ou não na realidade, mas faz toda a diferença, para Hegel, que ela se fundamente na *idea* de liberdade do espírito. Por isso, mesmo que se queira se sustentar na sublimidade e essencialidade da Graça, é preciso notar que um Conteúdo externo [*Gehalt*] vai sempre se chocar com um conteúdo interno [*Inhalt*], ou seja, a intenção de suscitar a Graça pelos afetos vai sempre confrontar com a *idea* de liberdade do espírito.¹³⁸ E quanto maior o confronto, mais a Arte vai ter de apresentar soluções efetivas.

Também à sociedade e ao Estado, compara Hegel, atribui-se a função de desenvolver e apresentar soluções efetivas para lidar com os confrontos que se encontram por todos os lados, direções e sentidos. Mas logo surge a questão de saber como caracterizar tais soluções e com que finalidade, fundamento e princípio. E assim como é para a sociedade e o Estado, assim é

¹³⁸*CE*, vol. I, p. 67.

para a Arte, que deve ter como finalidade apresentar soluções ‘conciliadores, substanciais e sublimes’. Para tanto, Hegel vê a capacidade sublime da Arte para engendrar o senso de liberdade e justiça. Trata-se de um princípio fundamentado na ideia segundo a qual os seres humanos são capazes de se libertar dos impulsos e das afetações pelo pensamento crítico. De acordo com Hegel, o mesmo poder que a Arte tem de adentrar nosso mundo sensível, tem de nos fazer refletir sobre o que sentimos.

A Arte pode nos libertar do domínio dos impulsos por intermédio da representação [*Darstellung*] que adentra o mundo sensível. Na verdade, enquanto interpretamos de diferentes maneiras a afirmação vigente segundo a qual o homem está condenado a se manter preso a uma natureza que se revela para ele como bruta e selvagem, a Arte é capaz de dissolver essa prisão, em si mesma abstrata, pelas mãos firmes e suaves do espírito. A ocupação com os objetos artísticos deve ser uma tarefa puramente conceitual, voltada, em primeiro lugar, para as representações [*Darstellungen*]; em seguida, para dar um significado ao que está sendo representado, para associar a forma ao conteúdo; e, por fim, para as considerações e reflexões em geral. (HEGEL, p. 68 e 69)¹³⁹.

Ou seja, a tarefa de produzir objetos artísticos deve ser uma tarefa conceitual, voltada, a princípio, para a representação, mas ao mesmo tempo para o senso crítico. Logo, para além de uma representação sensível deve haver uma reflexão *ideal*, ou seja, deve-se tomar consciência das sensações e dos sentidos que afetam, emocionam e apaixonam a alma. Por isso, se se dá para a Arte a função de moderar confrontos sem a reflexão, ou senso crítico, o que se tem é só o divertimento e a doutrinação: dos afetos, das emoções, das paixões. “A este respeito, a sentença de Horácio *Et prodesse volunt et delectare poetae* [os poetas querem divertir e ser úteis] resume em poucas palavras o que vem sendo praticado e banalizado no limite da superficialidade com as expressões da Arte” (HEGEL, p. 70).

Em se tratando da doutrinação dos afetos, das emoções, das paixões, ou seja, de uma doutrina moral, Hegel chama a atenção para o fato de que quanto mais se esperar da Arte uma função doutrinária, mais suas representações artísticas se configurarão de conteúdos sensíveis. Hegel reconhece que a Arte foi sem dúvida a primeira mestra dos povos, mas daí a submetê-la a uma doutrina moral, é o mesmo que condená-la a uma feição prescritiva, reguladora e utópica. Ainda assim, prossegue ele, se se insiste que ela tenha essa finalidade, a outra finalidade, de engendrar o senso de liberdade e de justiça se torna uma finalidade inválida. Na verdade, esse despropósito de finalidades só demonstra que não se determinou para a Arte um fim em si e para si mesma; que ela é vista como um meio e, portanto, como um artefato, um artifício, um engenho. De todo modo, se se dá para Arte esse engenho, então, é preciso levar em conta que

¹³⁹CE, vol. I.

suas feições não passarão de invenções, ficções, utopias. É muito fácil entender, acredita Hegel, que a imoralidade nunca foi finalidade da Arte, mas há uma grande diferença em ter como finalidade a imoralidade e não ter como finalidade uma doutrina moral. De toda feição efetiva da Arte é possível extrair uma boa moral, mas isso vai depender do que se entende por boa moral e da relação que cada indivíduo estabelece com ela. Outra questão que precisa pensada, é que a função de doutrinar os afetos, as emoções, as paixões, não extrai da Arte uma boa ou uma má moral, apenas transforma a doutrinação mesma em finalidade última. Diferentemente de outras doutrinas como a história e a ciência que se exprimem por um conteúdo substancialmente dado, a Arte é livre para escolher o conteúdo que quiser, mas, em se tratando de uma doutrina moral que lhe imponha como fundamento o jugo e a condenação, deve-se perguntar sobre quem vai incidir o juízo e a sentença final. Se estivermos falando do homem moderno, avalia Hegel, certamente não teremos a mesma sentença nem o mesmo juízo da eticidade e da justiça dos gregos antigos.

A eticidade, vale lembrar, jamais foi sinônimo de moralidade, pois enquanto a moralidade é constituída dos afetos subjetivos, a eticidade se concebe a partir das potências de fato. O que mais preocupa na moralidade é que ela é incapaz de promover qualquer apaziguamento, sensatez e justiça, ao contrário, aprofunda mais e mais o confronto, a estupidez e o arbítrio. Por isso, observa Hegel, não se trata de estabelecer um tribunal ou juízo moral, mas de conhecer a origem dos juízos e de saber qual é a relação que eles têm com a realidade efetiva. Na religião, diz ele, os juízos surgem da luta entre o espírito e o corpo; no direito, entre cumprir o dever pelo dever e cumprir o dever pelo querer em si mesmo; na existência, entre o destino e o acaso; no pensamento, entre a subjetividade em si mesma e o senso crítico. São contradições, enfatiza Hegel, que existem desde a antiguidade ocupando e inquietando de várias Formas a consciência humana, embora somente agora, na modernidade, elas estejam passando pelos conceitos da filosofia. São Formas que nos impuseram e que nos ataram a dois mundos distintos, de modo que nos sentimos perdidos sem saber para onde ir ou ficar: se num ou em outro. Num deles, o mundo externo, sentimos a opressão, a miséria, a violência, a força implacável da natureza, o peso e o domínio da matéria. No outro, o mundo interno, a infinitude, a liberdade, a plenitude etc. E como se não se bastasse estarmos perdidos e sem destino, somos submetidos a uma espécie de tribunal da moralidade que nos obriga a escolher o que é justo, transformando a escolha e o jugo no fundamento último de nossa existência. Por isso a filosofia, afirma Hegel, é o único meio capaz de nos libertar verdadeiramente desse suplício. Hegel se refere aqui ao pensamento crítico que pode nos fazer enxergar as várias Formas da contradição,

mas, mais ainda, que pode nos fazer encontrar no confronto a resolução; na afetação, os afetos; no juízo, a mediação.

O pensamento crítico, diferentemente do jugo e da condenação moral, se fundamenta na mediação, que todavia, alerta Hegel, não deve ser constituída de qualquer Forma, mas de forma leve, suave, vívida, fluorescente e preenchida de luz como a Forma do espírito. A filosofia, no entanto, só pode ‘pensar’ nessa Forma, por isso, cabe à Arte que a represente.

Através da mediação se revoga imediatamente a falsa noção da qual já falamos, de que a Arte, como um meio para fins últimos, deve servir apenas para a instrução e o aperfeiçoamento moral e, portanto, que deve ter seus fins substanciais não voltados para si mesma, mas para fora de si. Se, contudo, continuamos falando de um fim último, devemos afastar desta questão a concepção equivocada que insiste em significar esse fim inutilmente como utilitário. O equívoco, aqui, reside no fato de que as obras de arte devem aludir necessariamente a um modo de ser, ou dever-ser [*Seinsollende*] para a consciência, de modo que a Arte seja apenas um instrumento para a realização deste fim, um fim em si, e não para si. Contra isso, deve ser afirmado que as obras de arte têm de revelar a verdade pela representação artística de Forma sensível, isto é, que têm de ser chamadas para representarem artisticamente as contradições e, com isso, mostrarem a mediação como um fim último para si mesma, pois outros fins, como a instrução, a purificação das paixões, o aperfeiçoamento moral, a obtenção de dinheiro e a aspiração à fama e à honra não interessam e nem determinam o conceito [(ou *idea*)] da Arte. (HEGEL, p. 73 e 74)¹⁴⁰.

Assim Hegel finaliza os *CE*, afirmando que à Arte não cabe a finalidade de divertir e ser útil, mas de libertar o Conteúdo do espírito, de criar uma identidade entre as Formas artísticas e o Absoluto, de dar um sentido e um significado para a existência humana, para os afetos, as emoções, as paixões. À Arte cabe revelar a verdade, que não se restringe à verdade da história, pois que abrange a verdade do espírito, da consciência em si, da consciência de Si e da consciência do mundo, um mundo cuja feição do artístico é a mais bela e a mais expressiva de todas. Com base nisso há de se concordar com Hegel que nossas reflexões sobre a Arte não podem se resumir a uma mera crítica de obras de arte ou sobre o modo como elas são produzidas; devem, ao contrário, “ter como alvo o conceito do belo e da Arte através de seus fundamentos, seus estágios e suas realizações; e, deste modo, por meio do pensamento crítico, assim apreendê-los e compreendê-los” (HEGEL, p. 276)¹⁴¹.

¹⁴⁰*CE*, vol. I.

¹⁴¹*CE*, vol. IV.

Conclusão

Em seus *Estudos preliminares sobre a Vida e a Arte* [*Vorstudien für Leben and Kunst*] (1835)¹⁴², Hotho diz se lembrar de um Hegel rodeado de anotações e falando com seus alunos ao mesmo tempo em que parecia ser tomado por pensamentos incógnitos enquanto falava. Possivelmente por isso dizia frases discrepantes e entrecortadas por palavras que ia entonando e enfatizando como a exigir que se fixassem e reverberassem para sempre na memória de quem escutava. Adorno, em *Seus três estudos sobre Hegel* (2013)¹⁴³, resgata essa imagem para lembrar que, se por um lado Hegel foi o filósofo que refletiu sobre a reflexão, por outro, não foi o que refletiu sobre a linguagem; enfatiza que seus textos não foram capazes de corresponder pensamento e gramática, e afirma que as curvas de seu raciocínio o opuseram à racionalidade reta de Kant. O que em si é um paradoxo, pois Hegel foi um dos pensadores que mais advogou pela expressão de Conteúdos ‘perfeitos’ pela Forma. No entanto, se levarmos em conta a manifestação de suas *ideas*, faz todo sentido que elas sejam expressas sem qualquer domínio estilístico. Se a expressão de uma *idea* é uma experiência dinâmica, uma prática que resulta do encontro imediato das faculdades sensíveis com as inteligíveis, então, nada mais justo que ela aconteça sem médiuns e sem glossários. Foi com base nessa proposição que se optou nesta dissertação pela palavra *idea*, pois ideia como a conhecemos remete à abstração, à subjetividade, à formalidade do discurso, ao passo que *idea* diz respeito à expressão objetiva, à realidade concreta, à experiência efetiva, ou dito de outra maneira, *idea* é o produto da conexão imediata entre o sujeito, o pensamento, a linguagem e o mundo. Além do que, é somente perseguindo a *idea* de liberdade e de autonomia nos *CE* que se chega nos princípios do riso contagiante, da satisfação, da espíritosidade, da alegria e da felicidade que Hegel vai demonstrando desde as comédias de Aristófanes até a dramaticidade cômica de Shakespeare.

Sobre o papel da comédia no fim e na finalidade da Arte, ou ainda, se Hegel dá para ela ou não um lugar de destaque, a conclusão é que, se os poetas são os únicos capazes de criar, pela imaginação, a *idea* de um espírito livre, autônomo e consciente de Si, e se no interior da poesia dramática a comédia surge como a expressão máxima dessa liberdade, dessa autonomia e dessa consciência, então, pode-se dizer que a comédia dramática se encontra no topo da Arte. Mas há de se concordar com Hegel, que a comédia que atinge esse ápice é aquela que incorpora

¹⁴²HOTHO, H.G.; *Vorstudien für Leben and Kunst*; Stuttgart und Tübingen; Ed. F.G. Cota; 1835.

¹⁴³ADORNO, T.W.; *Três estudos sobre Hegel*; Trad. Ulisses Razzante Vaccari; São Paulo; Ed. UNESP; 2013; p. 212 e ss.

o cômico em toda a sua potência e vitalidade, e eis aí a importância de diferenciá-la da censura, da zombaria, do sarcasmo, da gozação, da ironia e do escárnio da sátira. A crítica de Hegel ao que não é próprio do cômico, como a moralidade, também é um indicativo de que o fim da comédia se encontra com a finalidade da Arte, pois à Arte não cabe o comprazimento do entendimento, do juízo e da razão, mas do pensamento crítico, da análise e da reflexão – os princípios, de acordo com Hegel, da comédia e do cômico. A relação da comédia com o fim e a finalidade da Arte se mostra, ainda, na ideia de que a Arte pode nos libertar de uma natureza bruta e selvagem, o que dá para o teatro cômico, nesse caso, um lugar de destaque, no sentido de que somente ele é capaz de elevar o espírito e apontar para a autoconfiança de forma animada. Mas para chegar a tanto é preciso passar antes pela indignação com todo tipo de arbitrariedade, parcialidade, iniquidade, ilegalidade e falta de justiça, como bem sublinhado por Adriane da Silva Duarte. Talvez por isto, inclusive, Hegel tenha considerado a tragicomédia um grande fracasso: a constatação de que elas não se pautavam pela promoção da justiça, sendo a justiça, para ele, o único princípio capaz de dissolver os conflitos, as oposições e os antagonismos de forma sensata. Por último, a crítica como fundamento da comédia só se consolida na beleza da Arte, isto é, o bom senso do cômico só se mostra no reino da ideiação livre, autônoma e consciente de si, ou seja, no domínio das faculdades intelectivas que tem como Conteúdo o pensamento crítico e como Forma o conceito – a beleza, na estética de Hegel, própria da Arte.

Merece destaque nesta Conclusão as considerações de Schlegel sobre a liberdade e a autonomia nas comédias de Aristófanes. Qualifique-se Schlegel ou não como filósofo da Arte, a verdade é que sua concepção sobre a autonomia de Aristófanes é controversa e contestável. Dizer que Aristófanes não soube estabelecer os limites entre liberdade e libertinagem suscita a eterna questão acerca da simbiose entre o artista e a obra. Por exemplo, quando Schlegel diz que Aristófanes confundiu o gênio livre com a liberdade humana, e com isso retirou da comédia toda a beleza, não estaria Schlegel incorporando o espírito livre do artista na *idea* de liberdade na Arte? Aristófanes deveria ter se submetido àquilo que Schlegel chamou de ‘liberdade externa’? É possível afirmar que sem uma liberdade externa não se chega nunca na beleza da Arte? Ou ainda, que sem ela a comédia não provoca mais do que um ‘estado de graça’? Decerto Aristófanes causa polêmicas, como ficou demonstrado, e enquanto alguns afirmam que foi um grande revolucionário, outros dizem que não passava de um conservador arcaico. O mais provável, como aponta Maria de Fátima de Sousa e Silva, é que não tenha fugido um minuto sequer à responsabilidade que lhe fora imputada na época, a saber, a de levar ao conhecimento

do povo, como grande poeta que era, as consequências e os horrores da guerra. De todo modo, todos concordam que Aristófanes zombou sem medo das contradições, dos políticos corruptos, da democracia e do domínio dos deuses. Uma coragem que Hegel não reconheceu nos comediógrafos da Idade Média, o que fez com que colocasse em segundo plano, ao que tudo indica, as fábulas, os contos, as farsas, o teatro profano – espetáculos cômicos que tinham como Conteúdo o arbítrio, os abusos, a dominação, manifestações de inequidades que chegam na modernidade tomadas por um riso estranho.

Quanto ao fio condutor da comédia, se tomarmos a dificuldade de Hegel para corresponder pensamento e gramática; se levarmos em conta que ele não desenvolveu o tema conforme a classificação Comédia Ática, Comédia Antiga, Comédia Nova etc.; se tentarmos encontrar categorias explícitas do cômico nos *CE*; se quisermos apreender a correlação entre a comédia e a tragédia na poesia dramática; se formos buscar uma explicação para a tipologia do riso, quer dizer, um entendimento do que é o riso falso, o riso ilusório e o riso verdadeiro; veremos que, embora haja um fio condutor para a comédia no capítulo “A poesia dramática” (vol. IV, p. 200), esse fio é tão sinuoso e aponta para tantas direções que cada um tem de escolher seu caminho. Isso explica a razão pela qual alguns comentadores da comédia se voltam com mais intensidade para as categorias do cômico; outros, para o movimento, ou dialética, entre a tragédia e a comédia em si mesma; outros, ainda, para a objetividade dos comediógrafos antigos em oposição à subjetividade dos modernos; e uma boa parcela, para a subjetividade das comédias românticas como o fim e a finalidade (ambíguos) da Arte. Há aqueles, entretanto, que vão além dos *CE* para encontrar na *FE* a consciência crítica do cômico, ou melhor dizendo, as comédias de Aristófanes como o solvente inconvertível da Religião da Arte. Nesta dissertação, o caminho encontrado foi aquele que partiu dos estados de mundo para chegar na liberdade e na autonomia como os princípios da comédia e do cômico. Os estados de mundo mostraram, por exemplo, a transformação da comédia antiga nas farsas e nas paródias não nomeadas por Hegel. Também, que como resultado dessa transformação ocorreu uma mudança do termo ‘comédia dramática’ para cenas cômicas, representações cômicas, espetáculos cômicos e apresentações humorísticas.

Os estados de mundo destacaram, ainda, o *ethos* grego como uma unidade que acaba se rompendo na passagem do estado da eticidade, ou estado heroico, para o estado da lei; e as consequências desse rompimento são provavelmente o ponto mais alto das comédias de Aristófanes. Há comentadores, no entanto, que entendem a eticidade objetiva dos gregos antigos como um contraponto à moralidade subjetiva dos romanos, ou até mesmo, à

subjetividade e moralidade dos modernos. A palavra *ethos* foi amplamente usada nesta dissertação para destacar os modos e os costumes dos gregos conforme a *Poética*, a *Retórica* e a *Ética* de Aristóteles. Só assim foi possível revelar as potências encarnadas nos heróis e nos deuses, mas também, a força do senso crítico manifesto pelos tragediógrafos e comediógrafos de Atenas. Em se tratando da comédia, é interessante ver como Aristófanes chega ao ponto de, no intermédio de um de seus espetáculos, ‘atravessar a pele dos espectadores para lhes fazerem sentir os horrores da guerra’. Não é à toa que Aristófanes é tido como um dos poetas que mais inquietava os políticos e dos comandantes da cidade. E como Hegel faz breves referências às suas comédias, foi preciso recorrer a outros autores, comentadores e tradutores para ter uma ideia mais detalhada acerca do Conteúdo histórico e teórico de suas peças. Assim como foi de grande valia examinar a *Revolução das mulheres*, *Lisístrata* e *As Aves* para encontrar uma relação com o riso falso, o riso ilusório e o riso verdadeiro descritos por Hegel, embora muitos comentadores dos *CE*, como já foi dito, compreendam essa tipologia como categorias da comédia e do cômico. Ainda sobre Aristófanes, foi preciso lançar mão da *FE*, das *LHP* e de comentadores como Wilford, para ver n’*As Rãs* a comédia que chegou ao ponto de expor os Mistérios de Elêusis como o culto da insensatez. Mas, mais ainda, de ver como Aristófanes mostrava, sem temor, que os poderes dos deuses se encontravam apenas na imaginação dos homens.

Sobre a comédia como o solvente da Religião da Arte, o que se pode dizer é que sua substância, o riso, só pode ser extraído do talento para a graça dos humanos, ou então, da genialidade de Aristófanes ao comprovar que, quando os homens aprendem a rir, riem de si mesmos, de seus princípios, de suas práticas, de suas devoções, do culto às suas divindades, dos deuses. Lembrando Wilford, foram as comédias de Aristófanes quem expuseram a adoração aos deuses da natureza como um ato cômico e teatral, ou seja, como uma atuação fingida e artificial. E não contente em colocar à prova o poder da intuição, recorreu *As Rãs* para desafiar também a Filosofia. Ao considerar que a Filosofia tinha como grande pretensão liberar a essência de todas as formas contingentes, acidentais, hipotéticas, zombou dela escancarando que suas máximas eram tão abstratas quanto aquelas produzidas pela intuição dos homens. Quanto à piada do humorista, que assume na modernidade o lugar do cômico, Hegel a associa à imediatez, à sagacidade e à esperteza que se desdobram da subjetividade em si mesmo. Tais características, em última instância, foram as responsáveis por transformar a comédia dramática clássica em espetáculos burlescos, grotescos e caricatos. Quanto à ambiguidade que envolve o fim e a finalidade da comédia e da Arte: elevar o espírito ao ponto de atingirmos a plena

felicidade, segundo Hegel só é possível através de Shakespeare. Embora Hegel tenha economizado ao falar de suas comédias, resumindo-as a espetáculos de bem-estar, de alegria e de satisfação, pode-se dizer que, nesses espetáculos, onde todos os crimes são punidos, a coragem, o atrevimento, o arrebatamento, as sandices, as discórdias, as enganações, as trapaças, tudo existe e coexiste com a finalidade única de elevar o espírito humano, não há, definitivamente, qualquer indício de fim no sentido de morte ou de dissolução; ao contrário, o que se vê é a consolidação do cômico na Arte. Mas essa é uma prerrogativa de Shakespeare, um poeta trágico, cômico e espirituoso ao mesmo tempo.

Referências bibliográficas

Obras Primárias

ARISTÓTELES; Ética Nicomáquea; Ética Eudemia; Introdução de Emilio Lledó Íñigo; Trad. e notas de Julio Pallí Bonet; Madrid; Ed. Gredos; 2008.

ARISTÓTELES; Ética a Nicômacos, Livro V – Trad. Mário da Gama Kury; São Paulo; Ed. Madamu; 2020.

ARISTÓTELES; Metafísica; Ensaio introdutório, texto grego com tradução e comentário de Giovanni Reale; Trad. Marcelo Perine; São Paulo; Ed. Loyola; 2013.

ARISTÓTELES; Poética; Trad. Eudoro de Souza; Lisboa; Ed. Imprensa Nacional Casa da Moeda; 2003.

ARISTÓTELES; Poética e tópicos I, II, III e IV; Trad. Marcos Ribeiro de Lima; São Paulo; Ed. Hunter; 2013.

ARISTÓTELES; Poética; Trad., introdução e notas de Paulo Pinheiro; São Paulo; Ed. 34; 2015.

ARISTÓTELES; Retórica; Trad. e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena; Lisboa; Ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda; 2005.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO; A poética clássica; Trad. Jaime Bruna; São Paulo; Ed. Cultrix; 2014.

HEGEL, G.W.F.; Cours d'esthétique; Trad. J-P Lefebvre et V. von Schenck; Paris; Ed. Aubier; 1995.

HEGEL, G.W.F.; Cursos de estética; Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle com consultoria de Victor Knoll; São Paulo; EDUSP; 2004 e 2014; vol. I, II, III e IV.

HEGEL, G.W.F.; Enciclopédia das Ciências Filosóficas – Em Compêndio (1830): vol. I – A Ciência da Lógica; vol. II – A Filosofia da Natureza; vol. III – A Filosofia do Espírito; Trad. Paulo Meneses e Pe. José Nogueira Machado; São Paulo; Ed. Loyola; 1995.

HEGEL, G.W.F.; Esencia; Trad. Augusta y Rodolfo Mandolfo; Buenos Aires; Ed. Libreria Hachette; do original alemão de 1948.

HEGEL, G.W.F.; Fenomenologia do espírito; Trad. Paulo Menezes com a colaboração de Karl-Heinz Effen e José Nogueira Machado; Petrópolis, RJ; Ed. Vozes; 2013.

HEGEL, G.W.F.; Filosofia da História; Trad. Maria Rodrigues e Hans Harden; Brasília; Ed. UnB; 2008.

HEGEL, G.W.F.; Hegels theologische Jugendschriften; In Der Geist des Christentums und sein Schicksal; Publicado por Dr. Herman Kohl; Tübingen; Ed. J. C. B. Mohr; 1907; p. 260.

HEGEL, G.W.F.; Introdução à História da Filosofia; Trad. Antônio Pinto de Carvalho; São Paulo; Ed. Civita; 1974.

HEGEL, G.W.F.; Lectures on the History of Philosophy; Trad. E.S. Haldane; vol. I; London; Ed. Keg-An Paul, Trench, Trubner & Co.; 1892.

HEGEL, G.W.F.; O espírito do cristianismo e o seu destino; Trad. Adilson Felício Feiler; in Revista Opinião filosófica; ISSN 2178-1176 (Online); Ed. Sociedade Hegel Brasileira; vol. 4, nº 1.; fev. 2017.

HEGEL, G.W.F. Phänomenologie des Geistes; Leipzig; Ed. Dürr'schen Buchhandlung; 1907.

HEGEL, G.W.F.; Sobre as maneiras científicas de tratar o direito natural: seu lugar na filosofia prática e sua relação com as ciências positivas do direito; Tradução e apresentação de Agemir Bavaresco e Sérgio B. Christino; São Paulo; Ed. Loyola; 2007.

HEGEL, G.W.F.; Vorlesungen zur Ästhetik – Vorlesungsmitschrift Adolf Heimann (1828/1829); Paderborn; Ed. Alain Patrick Olivier e Annemarie Gethmann-Siefert; 2017.

HEGEL, G.W.F.; Werke 15: Vorlesungen über die Ästhetik III; Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe; Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel; Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main; 1970.

Obras Secundárias

ADORNO, T.W.; Três estudos sobre Hegel; Trad. Ulisses Razzante Vaccari; São Paulo; Ed. UNESP; 2013.

ALMEIDA, P.O. ; Humor objetivo e aparência estética: uma leitura sobre a questão da dissolução da Arte na Estética de Hegel; Orientador: Marco Aurélio Werle; USP; 2017.

ALZNAUER, M.; Hegel on tragedy and comedy: new essays; Ed. Mark Alznauer; New York Press; New York; 2021.

ARISTÓFANES; A greve do sexo (Lisístrata); Trad. Mário da Gama Kury; Rio de Janeiro; Ed. Jorge Zahar; 1996.

ARISTÓFANES; A revolução das mulheres; Trad. Mário da Gama Kury; Rio de Janeiro; Ed. Jorge Zahar; 1996.

ARISTÓFANES; As Vespas; As Aves; As Rãs; Trad. Mário da Gama Kury; Rio de Janeiro; Ed. Jorge Zahar; 2004.

ARISTÓFANES; As Rãs; Trad. Américo da Costa Ramalho; Lisboa; Ed. 70; 2018.

ARISTÓFANES; Teatro Vivo; Lisístrata, As nuvens; Trad. Difusão Europeia do Livro; São Paulo; Ed. Abril Cultural; 1977.

ARISTÓFANES; Tesmoforiantes; Trad. Ana Mária César Pompeu; São Paulo; Ed. Via Leitura; 2015.

ARISTÓFANES; Textos clássicos: Os Arcanenses; Trad. Maria de Fátima de Sousa e Silva; Coimbra; Ed. Imprensa de Coimbra; 1988.

BATTEUX, C.; As belas artes reduzidas a um mesmo princípio; Trad. Natalia Maruyama e Adriano Ribeiro; São Paulo; Humanitas; Imprensa Oficial do Estado; 2009.

BEISER, F. (Org.); **Hegel**; Trad. Guilherme Rodrigues Neto; São Paulo; Ed. Ideias & Letras; 2014.

BEISER, F.; (Org.) **The Cambridge Companion to Hegel**; WICKS, R.; A Estética de Hegel: uma visão geral; Trad. Marcelo C. Araujo; New York; Ed. Cambridge University Press; 1993.

BELLEZA, N.; **Teatro grego e teatro romano**; Rio de Janeiro; Ed. Pongetti; 1961.

BERTHOLD, M.; **História mundial do teatro**; Trad. Maria Paula v. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho Clóvis Garcia; São Paulo; Ed. Perspectiva; 2008.

BOILEAU-DESPRÉAUX, N.; **A arte poética**; Trad. e notas de Célia Berrettini; São Paulo; Ed. Perspectiva; 1979.

BORTHWICE, E. K.; **New interpretations of Aristophanes Frogs**; in Phoenix 48/1; 1994.

BRANDÃO, J.S.; **Teatro grego: tragédia e comédia**; Rio de Janeiro; Ed. Vozes; 1984.

BRANDÃO, J.S.; **Teatro grego: origem e evolução**; São Paulo; Ed. Ars Poetica; 1992.

BRAS, G.; **Hegel e a Arte: Uma apresentação à Estética**; Trad. Maria Luiza X. de A. Borges; Rio de Janeiro; Ed. Jorge Zahar; 1989.

CARLSON, M.; **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**; Trad. Gilson César Cardoso de Souza; São Paulo; Ed. UNESP; 1995.

CIVITA, V.; **Mitologia; Teatro Grego – A comédia**; Enciclopédia semanal dos mitos e lendas greco-romanas; cap. XLIX; São Paulo; Ed. Victor Civita; 1973.

DA SILVA, Agostinho; **Plauto e Terêncio: a comédia latina – Anfitrião, A Ululária, Os Cativos, O Gorgulho, Os Adelfos, O Eunuco**; Prefácio, seleção, tradução e notas; Rio de Janeiro; Edições de Ouro; 1958.

DESMOND, W.; **Beyond Hegel and Dialectic: speculation, cult and comedy**; cap. 6: Can Philosophy laugh at itself on Hegel and Aristophanes – with a bow to Plato; New York; Ed. State University of New York; 1992.

DONOUGH, M.; **Hegelian Comedy**; Project Muse; in Philosophy and Rhetoric; Ed. Penn State University Press; vol. 49; nº 2; 2016.

DUARTE, A. S.; **A Catarse na comédia**; in Letras Clássicas; Revista de estudos clássicos do Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas da USP; nº 7; 2003.

DRUMOND, J.N.; **A comédia ao longo dos séculos**; in Revista Contexto; nº 17; 2010/1.

ÉSQUILO; **Tragédias**; Estudo/Trad. de Jaa Torrano; São Paulo; Ed. Iluminuras; 2009.

EURÍPEDES; **Fragments**; Trad/Ed. Christoffer Collard e Martins Croop; Massachusetts; Ed. Harvard University Press; 2008.

FISCHER, L.; **Gebundene Rede – Dichtung und Rhetorik in der literarischen Theorie des Barock in Deutschland**; Tubigen; 1968.

FREITAS, R.; **O cômico e o trágico no romantismo alemão**; Especiaria – Cadernos de Ciências Humanas; in vol. 11, n. 19, jan./jun. 2008.

- JANKO, R.; Aristotle on Comedy: Towards a reconstruction of Poetics II**; Berkeley e Los Angeles; Universidade da Califórnia; 1984.
- JANKO, R.; Aristotle: Poetics I with The Tractatus Coislinianus – A Hypotetical Reconstruction of Poetics II: The fragments of the On Poets**; Indianapolis; Universidade de Cambridge; Hackett Publishing Company; 1987.
- GOLDEN, L; The clarification theory of katharsis**; in Hermes Journal; 104.Bd.; H. 4; Ed. Franz Steiner Verlag; 1976.
- GOLDEN, L. ; Comic pleasure**; in Hermes Journal; 115.Bd.; H.4; Ed. Franz Steiner Verlag; 1987.
- GOTTSCHED, J. C.; Theoretische Schriften**; in Versuch einer critischen Dichtkunst; Capitel 6 – Von Satiren oder Strafgedichten; 1730.
- HEBBING, N. ; Hegels Ästhetik des Komischen**; Hamburg; Meiner Felix Verlag GmbH; 2015.
- HERDER, J.G.; Escritos sobre estética e literatura**; Trad. e notas de Pedro Augusto Franceschini e Marco Aurélio Werle; São Paulo; EDUSP; 2019.
- HOTH, H.G.; Vorstudien für Leben and Kunst**; Stuttgart und Tübingen; Ed. F.G. Cota; 1835.
- HUDDLESTON, A.; Hegel on comedy: theodicy, social criticism and the supreme task of art**; In British Journal of Aesthetics; vol. 54; Issue 2; April 2014.
- KANGUSSU, I.; PIMENTA O.; SÜSSEKIND P.; FREITAS R.; O cômico e o trágico**; Ed. Viveiros de Castro; Rio de Janeiro; 2008.
- KIERKEGAARD, S.A.; O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates**; Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls; Petrópolis; Ed. Vozes; 2013.
- KORFMANN, M.; O antigo versus o moderno: o debate histórico de Gottsched, Bodmer e Breitingger**; in Revista Letras; vol. 80; Paraná; Rep. UFPR; 2010.
- LIEBEL, S.; O Mundo às avessas na Europa dos séculos XVI e XVII: Humor, sandice e crítica social**; Dissertação de mestrado; Dep. História; UFPR; Orientadora Ana Paula Vosne Martins; Curitiba; 2006.
- MACHADO, Irley; A farsa: um gênero medieval**; Uberlândia; UFU; in Revista Ouvirouver; Digital; nº 05, 2009.
- MINOIS, G.; História do riso e do escárnio**; Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção; São Paulo; Ed. UNESP; 2003.
- MOLAND, L.L.; Reconciling Laughter: Hegel on Comedy and Humor**; in All Too Human: Laughter, Humor and Comedy in Nineteenth-Century Philosophy; in Boston Studies in Philosophy, Religion and Public Life, vol. 7; Boston; Ed. Springer International Publishing AG ; part of Spring Nature; 2018.
- MOLIÈRE; Tartufo**; Trad.; Jenny Klabin Segall; São Paulo; Ed. Martins Fontes; 2005.

- MOLIÈRE**; Teatro Vivo; **Tartufo**; Introdução à Trad. e notas Difusão Europeia do Livro; Trad. Jacy Monteiro; São Paulo; Ed. Abril Cultural; 1976.
- MOLIÈRE**; **O avaro**; Trad. Antônio Feliciano de Castilho; Rio de Janeiro; Ed. W. M. Jackson In.; Clássicos Jackson (v. XXVIII); 1950.
- PLATÃO**; **A República**; Trad. Enrico Corvisieri; São Paulo; Ed. Nova Cultural; 1997.
- PLAUTO**; **Comédias**; Trad. Jaime Bruna; São Paulo; Ed. Cultrix; 1978.
- REÑONES, A.V.**; **O riso doído: atualizando o mito, o rito e o teatro grego**; São Paulo; Ed. Ágora; 2002.
- ROCHE, M.**; **Hegel's theory of comedy in the context of hegelian and modern reflections on comedy**; in Revue Internationale de Philosophie; vol. 56; nº 221 (3); L'esthétique de Hegel/Hegel's Aesthetics; September 2002.
- ROCHE, M.**; **Tragedy and Comedy : A Systematic Study and a Critique of Hegel** SUNY Series in Hegelian Studies; New York; State University of New York Press; 1998.
- ROUBINE, J.**; **Introdução às grandes teorias do teatro**; Trad. André Telles; Rio de Janeiro; Ed. Jorge Zahar; 2003.
- SCATOLIN, A.**; **A construção do De satyrica graecorum poësi et Romanorum**, de Isaac Casaubon; in Primeiro Simpósio de estudos clássicos da USP; organizado por Marco Martinho dos Santos; São Paulo; Ed. Humanitas; Fapesp 2006.
- SHELLING, F.W.J.**; **Filosofia da arte**; Trad. Márcio Suzuki; São Paulo; EDUSP; 2010.
- SCHILLER, F.**; **A educação estética do homem: numa série de cartas**; Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki; São Paulo; Ed. Iluminuras; 2015.
- SCHILLER, F.**; **Do sublime ao trágico**; Trad. Pedro Süsskind e Vladimir Vieira; Belo Horizonte; Ed. Autêntica; 2011.
- SCHILLER, F.**; **Objetos trágicos, objetos estéticos**; Org. e trad. Vladimir Vieira; Belo Horizonte; Ed. Autêntica; 2018.
- SCHILLER, F.**; **Kallias ou sobre a beleza: a correspondência entre Schiller e Körner: janeiro-fevereiro de 1793**; Trad. Ricardo Barbosa; Rio de Janeiro; Ed. Zahar; 2002.
- SCHILLER, F.**; **Lettres sur l'Éducation Esthétique de l'Homme**; Paris; Aubier; 1992.
- SCHLEGEL, A.W.**; **Doutrina da arte**; Trad. Marco Aurélio Werle; São Paulo; EDUSP; 2014.
- SCHLEGEL, F.**; **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos**; Trad. Victor-Pierre Stirnimann; São Paulo; Ed. Iluminuras; 1994.
- SCHLEGEL, F.**; **Sobre o valor estético da comédia grega**; Trad. Constantino Luz de Medeiros; in Em Tese; Belo Horizonte; v. 22; nº 2; maio-ago 2016.
- SÓFOCLES**; **A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono e Antígona**; Trad. Mário da Gama Kury; Rio de Janeiro; Ed. Zahar; 1990.

SULZER, J.G.; Teoria geral das belas artes; Tradução coletiva em progresso; Ed. Clandestina Digital: <https://www.editoraclandestina.org>.

SÜSSEKIND, P.; Teoria do fim da Arte: sobre a recepção de uma tese hegeliana no século XX; Rio de Janeiro; Ed. Viveiros de Castro; 2017.

THIBODEAU, M.; Hegel e a tragédia grega; Trad. Agemir Bavaresco e Danilo Vaz-Curado R.M. Costa; São Paulo; Ed. É Realizações; 2015.

WAKE, P.; Taking the ladder down: Hegel on comedy and religious experience; in Hegel on tragedy and comedy: new essays; Albany; Ed. State University of New York Press; 2021.

WATSON, W.; The lost second book of Aristotle's Poetics; United States of America; Universidade de Chicago; 2012.

WERLE, M.A.; A questão do fim da arte em Hegel; São Paulo; Ed. Hedra; 2011.

WICKS, R.; A estética de Hegel: uma visão geral; in Hegel; Frederick C. Beiser (Org.); Trad. Guilherme Rodrigues Neto; Ed. Ideias & Letras; São Paulo; 2014.