

O trágico na Modernidade: um olhar hölderliniano sobre o Crime e Castigo de Dostoiévski

Theo Machado Fellows¹

Resumo

De Schiller a Nietzsche, o pensamento moderno apresenta uma série de novas interpretações sobre o fenômeno trágico, que vão trazer a tragédia do domínio poetológico para o campo da filosofia. Com Nietzsche, porém, a filosofia do trágico oferece suas últimas formulações. Concomitantemente, o teatro não parece mais interessado em produzir uma nova tragédia, legitimando a opinião, de Peter Szondi, de que a filosofia do trágico substitui, na Modernidade, a poética da tragédia. Contudo, procuraremos, neste trabalho, investigar a possibilidade de dar continuidade ao debate sobre o trágico, tomando como objeto um romance – forma literária essencialmente moderna – que, ao nosso ver, oferece uma nova perspectiva de continuidade às questões levantadas pela filosofia do trágico, com destaque para o pensamento do poeta e filósofo Friedrich Hölderlin. Este romance, provavelmente um dos mais célebres de toda a literatura mundial, é *Crime e castigo*, do russo Fiódor Mikhailovich Dostoiévski.

Palavras-chave: Literatura, Estética, Modernidade, Tragédia, *Crime e Castigo*

Abstract

De Schiller à Nietzsche, la pensée moderne présente une série de nouvelles interprétations sur le phénomène tragique, interprétations qui vont mener la tragédie du domaine poétologique au champ philosophique. Avec Nietzsche, pourtant, la philosophie du tragique apporte ses dernières formulations. Au même temps, le théâtre ne semble plus s'intéresser à produire une nouvelle tragédie, en rendant légitime l'avis de Peter Szondi, c'est-à-dire que la philosophie du tragique dans la Modernité remplace la poétique de la tragédie. Toutefois, on essaiera dans cet article de trouver une possibilité de suivre le débat sur le tragique, en choisissant un roman – expression littéraire essentiellement moderne – dans lequel on aperçoit une nouvelle perspective de continuité aux questions abordées par la philosophie du tragique, en particulier dans l'oeuvre du poète et philosophe allemand Friedrich Hölderlin. Ce roman, sans doute un des plus célèbres de toute la littérature universelle, c'est *Crime et Châtiment*, du russe Fiodor Dostoïevski.

Mots-clé: Littérature, Esthétique, Modernité, Tragédie, *Crime et Châtiment*

A redenção através de um crime. É a partir deste curto-circuito moral, que o romancista russo Fiódor Dostoiévski compõe um de seus mais consagrados romances, e um dos mais célebres de toda a literatura ocidental, *Crime e Castigo*. Um jovem e brilhante estudante, Ródion Románovitch Raskólnikov, é assolado pela pobreza e encontra pela razão sua saída, seu bilhete de acesso à prosperidade: aos grandes homens, pensa ele, é permitido burlar a moral vigente, em nome de grandes propósitos. Sobretudo quando o custo é a vida de

¹ Mestre em filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.



um ser abjeto, uma velha usurária da qual ninguém sentirá falta. Latrocínio cometido, Raskólnikov é assombrado por um sentimento opressivo, claramente instaurado de dentro para fora de seu ser e facilmente reconhecível para o homem moderno: trata-se da culpa. Raskólnikov reconhece a potência inescapável de algo que sua razão é incapaz de controlar, ou mesmo contornar. No ambiente do romance moderno, no qual o sujeito racional deveria ser senhor, forças superiores reaparecem para assombrá-lo. É deste ponto que partiremos para falar da tragicidade nessa obra de Dostoiévski.

O problema do herói dostoiévskiano, que o afasta da realização de seus planos, é esta existência misteriosa de Deus. Por um lado, o discurso religioso, que atravessa, de modo sutilmente irônico, toda a obra de Dostoiévski, oferece um conforto irrecusável: existe um Deus e, com Sua existência, a recompensa às boas ações está garantida, os maus serão punidos – mesmo que em outra existência –, toda uma organização moral do mundo está segura e, o que é mais importante, fixada para todo o sempre. O sofrimento, a injustiça, e toda a desordem que configura a vida humana parecem, no entanto, negar às personagens de Dostoiévski este apoio seguro na fé. Deus tem que existir e, ao mesmo tempo, não é possível que Ele exista; pois, sendo assim, como explicar tantos tormentos? Nestes dois extremos vivem os heróis dostoiévskianos, sem conseguir aportar com segurança em nenhuma das margens. E é desta falta de um chão que os sustente, que nasce o seu pavor. Pavor nascido, antes de tudo, da contingência: daquela vertigem presente em cada virada das narrativas do romancista russo, que nada mais é do que o riso descarado do Sileno da narrativa nietzschiana, o qual, ao ser interrogado sobre o que seria para o homem a melhor coisa, responde que a primeira seria não ter nascido, e a segunda, morrer o quanto antes². A vertigem dos heróis dostoiévskianos é também a vertigem da leveza, essa leveza pesada da qual fala Milan Kundera, que, ao mesmo tempo em que tudo permite, lança sobre as costas humanas a responsabilidade pelo julgamento de seus próprios atos.

Antes de tratarmos da singular condição do trágico na obra de Dostoiévski, faz-se necessário esboçar um breve panorama a respeito do papel do divino na tragédia. Embora a origem religiosa da tragédia grega esteja longe de ser um ponto pacífico³, parece indiscutível que esta “invenção grega”, como define Jean-Pierre Vernant, surge, no cenário da nascente cultura ocidental, para tratar, acima de tudo, da relação do homem com o deus. Lançando um

2 NIETZSCHE (1996), p. 36

3 A famosa interpretação de Nietzsche, que enxerga a tragédia grega como fruto de um “acasalamento” entre os deuses Apolo e Dioniso, é veementemente contestada por helenistas como Detienne e Vernant. Ambos estes autores – e com eles toda uma escola de helenistas – veem na tragédia uma reflexão da *pólis* grega sobre suas próprias estruturas sociais e jurídicas. Naturalmente, a religião acompanha de perto estas instâncias, mas isto não permite, para estes, a afirmação de uma origem ritualística na tragédia.

olhar sobre a pequena parcela das tragédias gregas que sobreviveram até os dias de hoje, uma questão salta prontamente aos olhos quando analisamos as obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes: a relação com o divino é, nestes autores, problematizada e colocada continuamente em xeque. Ao ponto de Nietzsche decretar, em sua análise, o assassinato da tragédia pelas mãos de Eurípedes, último tragediógrafo do século de ouro ateniense, em razão do enfraquecimento do papel do deus em sua obra. O que Nietzsche quer dizer, no entanto, com um “assassinato da tragédia”? Nas obras de Eurípedes, segundo o *Nascimento da tragédia*, a tensão entre o humano e o divino, que marca a origem da tragédia grega, é perdida. É digno de nota, nesta obra de juventude de Nietzsche, o olhar apurado que é lançado sobre todo o conjunto das tragédias gregas preservadas ao longo da História: o então professor de filologia na Universidade da Basileia é capaz de mapear, entre os três tragediógrafos conhecidos por nossa época, o percurso pelo qual a tragédia eclode em Ésquilo, passa por Sófocles e morre com Eurípedes. Esta morte, segundo Nietzsche, coincide precisamente com o surgimento da metafísica platônica. Platão, juntamente com seu herói antitrágico Sócrates, iniciará um combate mortal contra a tragédia ática, do qual sairá triunfante. A prova máxima desta vitória pode ser lida nas peças de Eurípedes: contaminado pelo racionalismo socrático, o herói euripediano recusa a tensão trágica fundamental, tomando a si mesmo como guia único de suas ações. O que Nietzsche chama de trágico, em resumo, é precisamente a luta entre a razão, representada pelo deus Apolo, símbolo da tendência, típica do sujeito moderno, de reduzir tudo a formas limitadas, e tudo aquilo que lhe constitui um terreno insondável, ou seja, a embriaguez e o sonho, representados pelo deus Dioniso. No romance de Dostoiévski, como veremos, não é diferente: na mente e no corpo do criminoso Raskólnikov, a fria justificação de seu ato e a convulsiva ação do castigo, ditada por um inescrutável imperativo divino, lutam por sua alma: tal como entre os gregos, o herói dostoiévskiano vive em si as oposições de um mundo em formação. Voltemos, contudo, a fundamentação de nossa argumentação, para após podermos averiguar com maior propriedade o nosso objeto de estudo.

Aceitando ou não o julgamento nietzschiano, o fato é que, com Eurípedes, os deuses são destituídos do papel central que exerceram na tragédia ática precedente, nomeadamente a de Ésquilo e de Sófocles. Assim como em Eurípedes, todas as obras que, posteriores à queda da civilização grega, se autointitularam tragédias, mantêm o divino afastado da raiz de seus conflitos. Quando o romano Sêneca, por exemplo, escreve suas tragédias, o caráter sofisticado e secular de sua obra já é indiscutivelmente dominante. Não será também a ascensão do cristianismo que permitirá um resgate do papel divino na tragédia. A princípio, o deus cristão

não permite qualquer forma trágica: nada pode ser menos adequado como tema trágico do que o triunfo aparentemente sereno e incontestável de Cristo sobre a morte. Somente com o moderno Dostoiévski, poderemos falar de um olhar trágico sobre o cristianismo, mas isto só será possível séculos depois.

É, portanto, somente a partir do fim do século XVIII, com o idealismo pós-kantiano, que questões como a autonomia do herói trágico e o papel da ação divina serão postas novamente em discussão. Desviando-se do longo debate poetológico, centrado, sobretudo, nas interpretações da *Poética* de Aristóteles, que alimentou as querelas do neoclassicismo francês, Schiller e, com uma ênfase mais propriamente ontológica, Schelling – este último inaugurando uma linha de interpretação que se perpetua pelo idealismo alemão – vão resgatar a experiência da tragédia grega, para dela extrair um novo conceito filosófico: o trágico.

Quando falamos, portanto, em tragicidade, já nos afastamos do campo da análise poetológica, para tratar de uma determinada condição humana que, se é exemplificada pela tragédia grega, ainda não é, antes do idealismo alemão, formulada como questão filosófica. A nossa análise, assim sendo, terá que sair momentaneamente do terreno da análise de obras artísticas, para tratar de questões que dizem respeito aos rumos da filosofia moderna. Não queremos com isso delimitar quaisquer fronteiras rígidas entre arte e filosofia; os próprios rumos do que se convencionará chamar de filosofia do trágico, que veremos logo adiante, tratarão de colocar estas fronteiras em xeque. E será precisamente no terreno das interseções criadas pela estética moderna, que pretendemos, ainda mais adiante, deter-nos sobre a obra de um romancista russo para tratar de temas que dizem respeito à filosofia.

Chegamos, portanto, a um ponto crucial de nosso trajeto. Paralelamente às discussões poetológicas alimentadas desde Aristóteles, surge, a partir do idealismo alemão, uma filosofia do trágico como resposta à crise que Kant instaurara no nascente pensamento moderno. Compreendamos melhor esta ideia. O que está em jogo, fundamentalmente, nas críticas kantianas, é a impossibilidade, por parte do sujeito transcendental, de conhecer objetivamente a realidade. No início de sua *Crítica da Razão Pura*, Kant define seu projeto filosófico, comparando-o à revolução que Copérnico operara na astronomia. Tal como o astrônomo polonês substituíra o sistema planetário geocêntrico pelo heliocêntrico, Kant pretende, no centro da estrutura do pensamento metafísico, substituir os objetos pelo próprio conhecimento transcendental como ponto de partida. Isto significa, em suma, uma radical mudança epistemológica, se contraposta a toda a tradição anterior que buscava investigar os objetos a partir de conhecimentos a priori a respeito deles, conhecimentos esses tidos por seguros e confiáveis. Um trecho retirado do prefácio da segunda edição dessa obra apresenta de forma

concisa a primeira premissa da filosofia kantiana:

Por isso tente-se ver uma vez se não progredimos melhor nas tarefas da Metafísica admitindo **que os objetos têm que se regular pelo nosso conhecimento** [grifo nosso], o que concorda melhor com a requerida possibilidade de um conhecimento a priori dos objetos que deve estabelecer algo sobre os mesmos antes de nos serem dados. O mesmo aconteceu com os primeiros pensamentos de *Copérnico* que, depois das coisas não quererem andar muito bem com a explicação dos movimentos celestes admitindo-se que todo o exército de astros girava em torno do espectador, tentou ver se não seria melhor que o espectador se movesse em torno dos astros, deixando estes em paz.⁴

Em outras palavras, a filosofia, tal como a pretende Kant, só pode ser pensada a partir daquilo que o homem pode conhecer. O que significa dizer, em contrapartida, que os objetos jamais podem ser conhecidos em si, mas somente como fenômenos da intuição humana. Kant, com este pensamento, abre um abismo irrevogável entre o homem e a natureza. O que significa, *grosso modo*, uma rejeição do projeto platônico que funda o pensamento do Ocidente sobre a ambição de conhecer a natureza em sua forma real e objetiva. Não coincidentemente, trata-se do mesmo Platão que, na análise de Nietzsche, seria responsável pela secularização – e, por conseguinte, pela morte – da tragédia grega, através de seu “discípulo” Eurípedes. O caminho do racionalismo socrático, indicado pela filosofia platônica – e refletido na morte da tragédia – será precisamente a via percorrida pelo pensamento ocidental até a Modernidade: em Kant, porém, a ambição metafísica é obrigada a fazer meia-volta.

Assim sendo, que a geração pós-kantiana encontre precisamente na tragédia a resposta para esse impasse filosófico não parece de forma alguma mera casualidade. A partir do momento em que, com as críticas kantianas, a relação entre o homem e a realidade que o cerca é problematizada, a tragédia volta a ser uma ferramenta imprescindível para a compreensão do mundo. Se, com Platão, o homem recusa a sujeição aos deuses para tornar-se senhor de suas ações e, a partir de seus próprios esforços, conhecer, tal como um deus, a realidade em sua forma pura, a filosofia kantiana, ao negar a possibilidade deste conhecimento absoluto, vai obrigar a geração pós-kantiana a resgatar, dentro do legado pré-socrático, uma relação com o divino ainda não maculada pelo racionalismo de Sócrates. O jovem Friedrich Schelling, aluno de Fichte em Iéna e ávido leitor de Kant, será o responsável, na décima de suas *Cartas sobre o dogmatismo e o criticismo*, por inaugurar a série de interpretações especulativas que a filosofia moderna lançará sobre a tragédia:

Muitas vezes se perguntou como a razão grega podia suportar as contradições de sua

4 KANT (1980), p. 12



tragédia. Um mortal, destinado pela fatalidade a ser um criminoso, lutando ele mesmo *contra* a fatalidade, e contudo terrivelmente castigado pelo crime que era obra do destino! O *fundamento* dessa contradição, aquilo que a tornava suportável, estava em um nível mais profundo do que onde o procuravam, estava no conflito da liberdade humana com a potência do mundo objetivo, no qual o mortal, se aquela potência é uma potência superior (um *fatum*), tinha necessariamente de ser derrotado, e, contudo, porque não foi derrotado sem *luta*, tinha de ser punido por sua própria derrota. Que o criminoso, que apenas sucumbiu à potência superior do destino, fosse *punido, era um reconhecimento da liberdade humana, uma honra* que se prestava à liberdade. A tragédia grega honrava a liberdade humana, fazendo com que seu herói *lutasse* contra a potência superior do destino: para não passar além dos limites da arte, tinha de fazê-lo *sucumbir*, mas, para reparar também tamanha humilhação imposta pela arte à liberdade humana, tinha de fazê-lo expiar – mesmo pelo crime cometido pelo destino. Enquanto ainda é *livre*, ele se mantém ereto contra a potência da fatalidade. Assim que sucumbe, deixa também de ser livre. Depois de sucumbir, lamenta ainda o destino pela perda da sua liberdade. Liberdade e submissão, mesmo a tragédia grega não podia harmonizar. Somente um ser que fosse *despojado* da liberdade podia sucumbir ao destino. – Era um *grande pensamento* suportar voluntariamente mesmo a punição por um crime *inevitável*, para, desse modo, pela própria perda de sua liberdade, provar essa mesma liberdade e sucumbir fazendo uma declaração de vontade livre.⁵

Na tragédia, o idealismo enxerga uma saída para a cisão, aparentemente irrevogável, entre o homem e a “potência superior”. Num movimento dialético, liberdade e necessidade se afirmam de modo recíproco, negando a separação estabelecida por Kant. No momento em que o herói, agente de um destino inexorável, é punido – e assume a própria culpa – por um ato que ele não poderia evitar, a sua liberdade é então afirmada. O que precisamos destacar deste pensamento, que será útil ao desenvolvimento de nossa questão, é o restabelecimento de uma relação do homem com o divino – a “potência superior” –, através da nova interpretação da tragédia grega proposta pelo idealismo alemão. Esta abordagem busca, desse modo, fazer da arte – e da tragédia, mais especificamente – uma via para o conhecimento absoluto, este mesmo ao qual a filosofia kantiana negara acesso ao homem. Em outras palavras, a arte assume um papel transcendente, que é o de dar ao homem acesso às instâncias metafísicas. Como, porém, pode a tragédia assumir este papel transcendente, antes destinado, em Platão, somente à filosofia e às ciências?

Relembrando: no livro X da *República*, Platão condena a atividade dos poetas, por julgar a poesia uma imitação de terceiro grau da Verdade. Ou seja, os poetas imitam um universo que, por si só, já é uma imitação canhestra das formas perfeitas, cujo conhecimento é o alvo supremo da filosofia platônica. Seguindo, porém, o pensamento de Jacques Taminiaux, desenvolvido em seu livro *Le théâtre des philosophes*, a filosofia do trágico, tal como desenvolvida pelo idealismo alemão – representado pelos três colegas de seminário em Tübingen, Schelling, Hegel e Hölderlin – é uma continuação do projeto especulativo de

5 SCHELLING (1989), p.34

Platão, embora, para isso, os idealistas sejam obrigados a revogar a condenação feita à arte pelo filósofo ateniense. Isso acarreta, por parte do idealismo, uma forma bastante diferente de encarar a relação como o absoluto. Se, para Platão, a filosofia deveria alcançar racionalmente as formas perfeitas, tornando-as um objeto acabado para o conhecimento humano, a transcendência através da experiência estética, proposta pelo idealismo alemão, tem como fundamento precisamente a impossibilidade de fazer do absoluto um objeto delimitado pelo conhecimento. Mais uma vez, a influência de Kant se faz presente. Por detrás da experiência estética que dará acesso a uma intuição intelectual do absoluto – veremos mais adiante o significado preciso desta expressão – está o conceito kantiano do sublime.

Na sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant distingue duas formas de juízos de gosto: o belo e o sublime. O sentimento do belo, de acordo com o filósofo alemão, se dá quando a imaginação, faculdade responsável pela apresentação formal do objeto, entra em harmonia com o entendimento em sua forma não-conceitual, o que significa dizer que, no ajuizamento do belo, o objeto não é analisado sob a luz de conceitos – como se daria num juízo determinante – mas, sim, por sua forma. No sublime, por sua vez, a imaginação se relaciona na forma de desacordo com a razão, faculdade das ideias. Sendo a imaginação de ordem sensível e a razão, de ordem suprassensível, o desacordo se dá na eterna incapacidade, por parte da imaginação, de dar uma apresentação sensível às ideias da razão. Ainda segundo Kant, o sublime pode dar-se de duas formas: como sublime *matemático*, que diz respeito às grandezas que a imaginação humana não é capaz de visualizar, ou como sublime *dinâmico*, que está relacionado a uma potência que se coloca como ameaça para o homem. Não é difícil enxergar que é neste último tipo de sublime que Schelling pensa ao formular suas ideias sobre a tragédia no trecho citado acima. A associação entre trágico e sublime, no entanto, deve-se a Schiller.

Preocupado em encontrar, na tragédia, um exemplo moral a ser seguido pelo cidadão, Schiller vai buscar na arte o sentimento do sublime que, em Kant, só é possível pela contemplação da natureza em sua potência ameaçadora. A experiência artística – no caso a teatral – parece ser, para Schiller, o lugar no qual o espectador avista, em segurança, as forças da natureza destruírem o herói, tal como Kant fala da contemplação de uma tempestade marítima ou qualquer outro fenômeno da natureza capaz de produzir, no ânimo do sujeito que contempla, o sentimento do sublime.⁶ Entretanto, ao assistir a destruição do herói pelas forças que o ultrapassam, o espectador também contempla o caráter heroico se afirmar em confronto

⁶ MACHADO (2004), p. 71

com a potência superior. A função do sublime, sustenta Schiller, é precisamente afirmar o homem moral que destrói “conceitualmente” a violência que se impõe sobre seu ser sensível. Isto significa submeter-se à violência física em prol de uma lei moral que se apresenta como superior. A tragédia assume, portanto, um papel pedagógico, à medida que deve representar para o povo essa superioridade da moral sobre os instintos. Quando dizemos, portanto, que a interpretação da tragédia, em Schiller, ainda não assume um ponto de vista ontológico, é porque, nesta interpretação, o conflito trágico ainda é visto num plano restritamente subjetivo. Para Schiller, a tragédia é a encenação de um conflito entre o dever e a inclinação, o que denuncia a forte influência de Kant em seu pensamento moral. Logo, por maior que seja a influência da interpretação schilleriana sobre o pensamento de Schelling, uma diferença essencial deve ser ressaltada. Enquanto, para Schiller, o suprassensível recebe a mesma conotação dada por Kant, ou seja, é associado à razão, faculdade humana das ideias e responsável pela conduta moral do homem, em Schelling, o suprassensível, apresentado em sua forma sensível pela tragédia, está diretamente relacionado a uma ambição metafísica e especulativa. Neste desvio, se constrói a interpretação idealista da tragédia e o que se convencionará de chamar de uma filosofia do trágico.

Para os idealistas, no sacrifício do herói encenado pela tragédia, sacrifício ao mesmo tempo imposto e voluntário, necessidade e liberdade se igualam através de sua afirmação recíproca, como foi visto nas palavras de Schelling citadas acima. Ou seja, a ação livre do sujeito e o destino tornam-se uma só coisa: neste instante, o absoluto se revela ao homem pela via da experiência artística. Ao contrário da *paideia* platônica, a apresentação do absoluto, na tragédia, se dá por uma intuição intelectual. Não se trata de fazer da realidade um objeto do conhecimento racional, mas, sim, de alcançar uma revelação possibilitada pela experiência estética da tragédia. Mais uma vez, o diálogo idealista se dá com Kant que afirma, em sua primeira crítica, a impossibilidade humana de conhecer pelos sentidos – ou seja, intuitivamente – as ideias da razão. Para a filosofia do trágico, no entanto, a tragédia é capaz de realizar esta síntese transcendente ao encenar o sacrifício de seu herói.

Comprendemos melhor esta relação entre o sacrifício e a transcendência na interpretação idealista da tragédia tomando a leitura hegeliana como exemplo. Para Hegel, artífice do que podemos considerar a estruturação definitiva do pensamento idealista, a tragédia encena um movimento dialético, que reflete não somente uma estrutura própria de sua forma dramática, mas um modelo do próprio movimento da História. Nesta dialética, duas

eticidades⁷ são postas em confronto, sendo uma delas representada pelo herói. Em seu esforço obstinado por defender sua posição, o herói termina por colocar-se em choque com outra eticidade, seja esta o Estado (como na *Antígona* de Sófocles, por exemplo) ou os deuses (como no *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo). Naturalmente, o herói será punido pela unilateralidade de sua ação; contudo, a eticidade que o confronta também não sai ilesa do duelo. Lembremos, para seguir com os exemplos dados, da desgraça que se abate sobre Creonte ao fim da *Antígona*, ou do fim do *Prometeu Acorrentado*, no qual o herói se recusa, mesmo com os castigos infligidos por Zeus, a revelar a identidade daquele que derrubará o Senhor do Olimpo. Em que direção, portanto, caminha este movimento dialético, na interpretação de Hegel?

Logo, tão legítimo é o fim e o caráter trágico, como necessária é a resolução deste conflito. Com efeito, assim se realiza a justiça eterna nos fins e nos indivíduos, restabelecendo-se a sua substância e unidade morais pela supressão da individualidade que perturbava seu repouso. Pois, embora os caracteres se proponham fins legítimos em si, não podem, no entanto, realizá-los senão violando os demais direitos que os excluem e os contradizem.⁸

Segundo seus *Cursos de Estética*, a resolução do conflito trágico, realizada no sacrifício do herói, tem como propósito a marcha em direção ao espírito absoluto, instância superior na qual as individualidades cessam de existir. De fato, podemos dizer que, para Hegel, a grande falha do herói é precisamente sua individualidade. A partir do momento em que esta é suprimida, a tragédia atinge seu propósito que, segundo a interpretação idealista, é a afirmação de uma instância superior.

Resumindo o que foi exposto, a filosofia do trágico, formulada no seio do idealismo alemão, se configura um como discurso especulativo que, inspirado na tragédia, busca um caminho para a superação do criticismo kantiano. Contudo, uma outra alternativa para se pensar o trágico na Modernidade surge como contraponto ao discurso metafísico perpetuado pelo idealismo. Esta mudança de perspectiva, curiosamente, aparece na obra de um dos pensadores que ajudou a formular as bases do próprio idealismo: Friedrich Hölderlin. É da leitura que sua obra tardia faz do trágico, desenvolvida nas suas *Observações sobre Édipo Rei* e nas *Observações sobre Antígona*, que extrairemos a definição de trágico que utilizaremos para ler o romance de Dostoiévski.

Abandonando a pulsão metafísica que norteou toda a filosofia do trágico, o discurso

⁷ É importante, como salienta Roberto Machado, enxergar a diferença entre eticidade (*Sittlichkeit*) e moralidade (*Moralität*), cf. MACHADO (2004), p.129. A eticidade diz respeito a uma atitude assumida no plano social e está, portanto, mais próxima do *ethos* grego, enquanto a moralidade é uma doutrina interior estabelecida pela razão, impossível para os gregos, segundo Hegel.

⁸ HEGEL, (1959), p. 438

de Hölderlin, nas *Observações*, parece apontar para outra direção: longe de querer fazer da tragédia uma ponte para a transcendência, Hölderlin enxerga, no sacrifício do herói trágico, a própria negação da síntese defendida pelo idealismo. O que, porém, é afirmado no discurso trágico, segundo Hölderlin? O próprio afastamento do deus ou, para continuar nos termos do idealismo, a impossibilidade da síntese. Se a filosofia do trágico, ainda influenciada pelo classicismo de Weimar, buscou resgatar uma relação com o divino, supostamente herdada pela tragédia grega, o pensamento tardio de Hölderlin aponta na direção contrária. “Não devemos tentar igualar nada aos gregos, a não ser o que, tanto para os gregos como para nós, deve constituir o mais elevado, a saber, a relação da vida e do destino.”⁹ Segundo Hölderlin, nós, modernos, não vivemos mais em um mundo no qual seja possível sonhar com o absoluto. O deus, para nós, só pode se manifestar pela sua ausência¹⁰. A tragédia, desse modo, se pretende ser moderna, deve refletir a condição do afastamento categórico entre o homem e o deus. A terceira parte de suas *Observações sobre Édipo* é enfática neste sentido: “...o deus e o homem – para que o curso do mundo não tenha lacuna e não desapareça a memória dos celestiais – se comunicam na forma da infidelidade esquecedora de tudo, pois a infidelidade divina é o que há de melhor para lembrar. Neste momento, o homem esquece de si, e se afasta [umkehren], certamente de modo sagrado, como um traidor.”¹¹. Não é, sem dúvida alguma, um pensamento simples. À comunhão sonhada pelo discurso idealista, na qual o herói morre em prol da afirmação de uma instância superior, Hölderlin contrapõe a infidelidade e a traição recíproca entre o homem e o deus. Na queda de Édipo ou de Antígona, segundo a interpretação hölderliniana, é tão-somente o abandono mútuo entre deus e o homem o que a tragédia apresenta.

Não podemos negar que, de uma certa forma, Kant está novamente presente na discussão sobre o trágico. Entretanto, enxergar a nova interdição à síntese transcendente, presente no trágico hölderliniano, como um retorno a Kant é simplificar um pensamento que carrega consigo uma complexidade bem maior. Em nenhum momento de sua interpretação de Sófocles, e tampouco em suas considerações acerca da possibilidade de pensar o trágico na Modernidade, Hölderlin indica um retorno ao idealismo transcendental de Kant e às suas restrições ao conhecimento humano. Partindo da interpretação especulativa, da qual ele próprio fora representante na época em que trabalhava no seu projeto – abortado após três

9 HÖLDERLIN (1994), p. 132

10 Quando falamos, na interpretação hölderliniana do trágico, em deus, pretendemos com esta palavra englobar toda a tendência especulativa da filosofia ocidental. Encontramos em Heidegger, no seu ensaio “A palavra de Nietzsche: Deus morreu”, uma boa definição: “Deus é o nome para o domínio das Ideias e dos Ideais” cf. HEIDEGGER (2001), p. 261

11 HÖLDERLIN, (2008), p. 68

tentativas malogradas – de escrever uma tragédia moderna, *A morte de Empédocles*, Hölderlin reconhece, na ação do herói trágico, uma investida de caráter especulativo. Tanto Édipo quanto Antígona, para nos determos nos exemplos estudados por Hölderlin, pretendem, em suas ações, ir além do que sua condição humana permite. Entretanto, a partir do momento em que o herói sofre a sua queda, a leitura hölderliniana passa a adotar outra perspectiva. O sacrifício que, para Hegel, é visto como um sucesso, quando enxergado na perspectiva da marcha rumo ao espírito absoluto, para Hölderlin é antes um fracasso: na sua visão, não é a individualidade que é suprimida pela ação trágica, mas, sim, a própria ambição de superá-la. Se ainda podemos falar de um movimento dialético no modelo trágico de Hölderlin – e, de fato, ainda julgamos possível falar nesses termos –, este movimento é interrompido em seu movimento especulativo.

“A tragédia é, em suma, a catarse do especulativo”, como bem define Lacoue-Labarthe¹². Seu papel, segundo a interpretação hölderliniana, é afirmar a distância fundamental entre o homem e o deus. O deus não é apenas, neste momento, apenas uma eticidade isolada, tal como o enxerga Hegel em suas análises, mas, sim, a própria transcendência almejada pelo herói trágico que, na sua ação blasfematória, acaba por ser também responsável pela afirmação do divino. Na segunda parte de suas *Observações sobre Antígona*, Hölderlin, referindo-se à heroína de Sófocles, esclarece esta ação dupla do herói nos seguintes termos: “Por um lado, o que caracteriza o *Antitheos* é que alguém, no sentido de deus, se comporta como contra [*gegen*] deus e reconhece sem lei o espírito do mais elevado”¹³. Como pode um personagem se comportar no “sentido de” e “contra” o deus? O termo alemão *gegen* certamente explica semanticamente esta confusão de sentido, mas há algo mais. Antígona ignora a lei estabelecida pelo deus, mas, ao mesmo tempo, se apropria dele quando o desafia e julga estar ao seu serviço. O que nos leva a pensar que o mais pio dos homens pode muitas vezes ser o mais ímpio, raciocínio que certamente está longe de ser absurdo. Mesmo dando um passo para fora dos domínios da metafísica, Hölderlin compreende bem esta singular condição, que será o fundamento da obra de Dostoiévski: mesmo ausente, morto ou infiel, o deus ainda é uma presença irrecusável para o homem moderno. Sobre este solo nasce o trágico na obra dostoiévskiana.

Neste momento, já podemos abordar com maior segurança a obra de Dostoiévski e suas implicações trágicas. Embora seu pano de fundo seja o cristianismo, que, durante tantos séculos, esforçou-se por sufocar a veia trágica dentro do pensamento ocidental – continuando

12 LACOUÉ-LABARTHE (2000), p. 205

13 HÖLDERLIN (2008), p. 87

o trabalho de Platão –, o romance dostoiévskiano nos faz entrever as fissuras abertas pela crise instaurada na aurora da Modernidade. O deus do cristianismo, como nos mostra o suplício dos heróis dostoiévskianos, tornou-se um deus da distância. Ao ser morto, Seu filho, enviado à Terra para estabelecer a “nova aliança”, substitui a lei mosaica pela mórbida redenção na cruz. No delicado papel de mediador entre o homem e o deus, Cristo parece atuar como um bloqueio para qualquer resquício de tragicidade¹⁴. O sacrifício de sua carne, aliado à afirmação de sua divindade, oculta uma tensão que será, pouco a pouco, corroída pela racionalidade moderna. Novamente, a razão calculadora e sua oponente, a desrazão dionisíaca, travarão seu confronto, agora sobre as ruínas do cristianismo decadente. A lei e o sacrifício, na narrativa cristã, são – não coincidentemente, como se verá – nomeados como as duas alianças de deus com o homem. Pois bem, estes dois símbolos são precisamente as grandes marcas do afastamento divino. Analisemos cada uma detidamente, para finalmente conduzirmos nossa análise ao *Crime e castigo*.

Nas narrativas pré-mosaicas, que ainda carregam em si um forte cunho mítico, Deus atua como um perfeito tirano. Desconhecedor da lei que transgride, o homem é punido de surpresa, seja com um dilúvio ou com provações de toda sorte. Passa-se mesmo o caso de ser punido por nada, como Jó, mas não há nada de trágico nisto. Num determinado momento, porém, Moisés recebe do próprio Deus hebraico as tábuas da lei, nas quais Jeová ordena, além de dogmas que garantam a preservação do monoteísmo judaico, algumas regras básicas de convivência social, muitas delas, diga-se de passagem, extraídas de legislações egípcias e babilônicas. Ora, se para saber o que se deve e o que não se deve fazer é necessário, a partir desse momento, somente consultar as tábuas, Deus passa a ter uma função a menos. Por mais que sejamos capazes de enxergar, nas leis, a manifestação de uma vontade divina, essa manifestação não é uma presença completa¹⁵. Além do mais, leis demandam interpretações. Tomemos no próprio Dostoiévski um exemplo, retirado de seu romance *Os irmãos Karamazóvi*, último escrito pelo romancista: durante uma conversa entre dois dos irmãos Karamazóvi, o ateu Ivan lança o seguinte desafio ao seminarista Aliócha: se, com a morte de uma só criança, fosse possível estabelecer o paraíso na terra, este ato não seria justo e razoável? Por esta morte se evitariam todas as mortes futuras, mas seria preciso violar a lei,

14 Nossa referência à figura do Cristo, embora respaldada, sobretudo, pela sua presença na obra de Dostoiévski, possui também algumas menções valiosas na obra de Hölderlin. Recomenda-se, a respeito desta instigante relação, o ensaio “O cristo de Hölderlin”, de Jean-François Courtine, presente em sua coletânea *A tragédia e o tempo da história*, citada na bibliografia.

15 Numa carta escrita ao irmão, em 1799, Hölderlin lança uma curiosa comparação, que em muito se adequa às nossas investigações: “Kant é o Moisés de nossa nação”. Sem nos aprofundarmos demasiadamente nesta analogia, vale ressaltar a importância que a palavra escrita possui tanto na tradição judaica quanto no protestantismo luterano.

reescrevê-la por mãos humanas. Naturalmente, a religião institucionalizada jamais estará de acordo com isto.

Insatisfeito com a primeira aliança, a da Arca e das tábuas, Deus envia à Terra Seu filho, ou seja, sua manifestação carnal. O paradoxo dostoiévskiano é bem claro se aplicado à figura do Cristo: se ele é homem, não deveria ser Deus; sendo Deus, jamais poderia ser humano. O simples fato de se expressar em palavras, andar pelas ruas ou beber e comer com os amigos já deveria depor contra sua natureza divina. Afinal, é isto – a existência empírica marcada pela contingência e pela incompletude – que atormenta não somente Raskólnikov, mas também a maioria dos heróis trágicos dostoiévskianos. Por sua vez, a Igreja tem sempre a oferecer uma solução pela via do mistério, ou seja, uma não solução. Cristo é homem e Deus, e pronto. Mais não é este paradoxo o mais interessante para nós. Segundo a tradição bíblica, o Deus-homem Cristo morre pelos pecados da humanidade. Em sua morte terrível, ele, em sua máxima resignação, absolve todos os nossos pecados. “Eu não vim chamar os justos, mas sim os pecadores”¹⁶. Em outras palavras, não haveria aliança, religião, Cristo, nem nada disto, se não houvesse uma necessidade radical, por parte do homem, de se livrar de sua culpa. Ao contrário do homem das narrativas pré-mosaicas ou, para mudar de ares, do homem grego, por exemplo, o homem cristão precisa buscar a sua salvação, pois nasce no pecado, com uma enorme dívida moral contraída em seu nome. Daí o termo religião, vindo de *religare*, ligar-se novamente com uma instância divina que, como se vê, encontra-se ausente. Mesmo Cristo, o filho de Deus – e Deus ele também – expia reclamando do abandono (“Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste?”¹⁷). Para reencontrar Deus, logo, o homem precisa ser culpado. Agora sim estamos prontos para voltar a Dostoiévski e entender *Crime e Castigo*.

Tudo começa com uma questão teórica. O mundo seria um lugar melhor sem a velha usurária, assim como, na absurda hipótese absurda de Ivan Karamázov, o mundo viveria em harmonia com o sacrifício do mártir infantil. Raskólnikov, obrigado a largar os estudos por falta de dinheiro, sabe disso, mas não acredita que colocará seu plano em prática. Ele imagina-o, encena-o em sua mente, mas se mantém sempre a uma distância segura do abismo. Ele sabe que não suportará a vertigem. Uma conversa com Marmieládov, contudo, parece abalá-lo profundamente. “A miséria é um pecado”, declara este funcionário bebedor, cujo círculo familiar, composto pela imagem dilacerante da esposa Ekatierina Ivánovna, cercada pelos maltrapidos filhos, e pela pobre Sônia Siemónovna, uma jovem pura e simples que se vê obrigada a prostituir-se para sustentar a família, faz Raskólnikov enxergar o abandono em

16 Lc 5, 32

17 Mt 27, 46

que vive o homem. A lei, seja ela a moral ou a da sociedade civil, que o impede de matar a velha Alióva Ivánovna, não é capaz de garantir que Sônia não precise prostituir-se para alimentar sua família. Se Deus não existe, tudo é permitido. Se Deus, fonte do “não matarás”, mantém-se afastado demais para dar ao homem a mínima recompensa por seus atos de bondade, então a aliança está rompida: tudo é permitido.

O crime é cometido, e inicia-se o tormento de Raskólnikov. O que era apenas uma possibilidade, uma fantasia que ele alimentava em sua imaginação, tornou-se fato. Raskólnikov adoecce com a sua própria vertigem. O que ele sente não é remorso ou culpa propriamente dita. A vertigem está em ter sido tão simples matar duas mulheres – pois, ao ser surpreendido por Lisavieta, irmã da velha usurária, Raskólnikov não hesita em matá-la também – e em seguida escapar do prédio, voltando a circular livremente pelas ruas de São Petersburgo.

Raskólnikov poderia ter cometido o crime perfeito, não fossem seus nervos a traí-lo. Sua exagerada excitação, a loucura que se apodera dele e a necessidade íntima de expor sua falta e devolver a seu mundo anárquico o mínimo de ordem que seja fazem de Raskólnikov um herói trágico. Como já indica o título do romance, a narrativa trata de uma falta cometida e de sua necessária reparação. A ideia de crime pressupõe que o infrator seja punido, assim como a ideia de castigo exige que alguma falta tenha sido cometida. Tal como na tragédia grega, o imperativo é a manutenção de uma tensão que não deve em momento algum pender para nenhum dos lados. O extremo perigoso do qual Raskólnikov se aproxima, por sua vez, é o do crime sem castigo. Se não há castigo, porém, não se pode dizer que haja propriamente um crime, o que significa que o assassinato cruel de duas mulheres indefesas é um ato legítimo. Uma liberdade assustadora se anuncia aí e o herói, simplesmente, não pode suportá-la. Ele precisa denunciar-se, ele precisa fazer com que seu ato seja reconhecido como vil, sob pena de abrir uma perigosa brecha capaz de legitimar qualquer crueldade imaginável. A morte de Marmieládov e de Ekatierina Ivánovna, a miséria moral de Sônia Siemonóvna, a imoralidade de Svidrigáilov, tudo isto corre o risco de se legitimar, pois Raskólnikov matou duas pessoas e ainda é livre.

Para retirarmos do romance uma estrutura trágica, uma diferença fundamental deve ser observada em relação à tragédia grega. Não há no romance, como entre os gregos, uma divindade a atuar como instância punitiva. A construção da culpa é um processo interno que se passa no ânimo do protagonista. Entretanto, entendemos que Raskólnikov não se acusa tendo por base uma lei moral interiorizada. Como demos a entender acima, o seu desespero não vem do fato de que lhe seja proibido matar uma pessoa, mas sim do temor de que isto seja

permitido. Ser humano algum pode suportar tamanha liberdade: na ausência de limites, no desconhecimento total de bem e mal, Raskólnikov não tem outro remédio para a desmedida senão pedir o seu castigo.

A aproximação proposta é então a seguinte: como criminoso – e, para ser criminoso, é necessário que seja declarado culpado –, Raskólnikov acende uma luz de justiça em meio ao mundo de vileza e injustiça que o rodeia. Abandonado pelo mandamento divino – já que seu raciocínio frio e calculista foi capaz de invalidar o “não matarás” –, o herói precisa, no entanto, devolver ao deus o seu posto, sob o risco de, junto com o mandamento transgredido, ver todo o seu mundo desmoronar. Na Sibéria, condenado como assassino, Raskólnikov pode reencontrar um sentimento próximo da felicidade ao ver que não há crime sem castigo. Não seria, portanto, Raskólnikov uma espécie de “traidor sagrado”, para retomarmos os termos hölderlinianos? Tal como na interpretação que Hölderlin lança sobre as figuras de Édipo e Antígona, o herói de *Crime e Castigo* assume sua culpa, ou, colocando de outra forma, constrói a sua culpabilidade, em um gesto de sacrifício. Isto significa dizer que Édipo, Antígona e Raskólnikov não são necessariamente culpados por suas atitudes: os heróis gregos podem invocar a ação do destino, e o herói dostoiévskiano pode negar a moral estabelecida e agarrar-se às suas próprias convicções. Entretanto, eles não podem suportar nem a fatalidade absoluta, nem a liberdade absoluta. O mecanismo trágico exige que a tensão seja mantida e que a distância entre deus e homem seja afirmada no mesmo momento em que a presença do primeiro é posta em cena. Trata-se, sem dúvida, de um paradoxo, fato que Hölderlin não ignorou. “O significado das tragédias se deixa conceber mais facilmente no paradoxo”¹⁸, diz ele em um breve aforismo escrito durante sua estada em Homburg, ou seja, anos antes de dedicar-se às traduções de Sófocles. É a partir deste ponto que entendemos que a estrutura trágica no romance de Dostoiévski tem um parentesco direto com a interpretação hölderliniana. Se fôssemos pensar, por exemplo, na condenação de Raskólnikov como um sacrifício em prol de uma instância superior, abordando o romance com o olhar do idealismo especulativo – ou mesmo sob o enfoque cristão –, uma sutil e delicada camada de ironia seria suprimida da obra de Dostoiévski. O autor encerra seu epílogo, observando que a história da redenção de seu herói, para ser contada, exigiria uma nova obra. *Crime e Castigo* não é, desse modo, uma história de redenção. É a história do reestabelecimento de uma tensão que mantém o mundo nos seus eixos, tensão esta desenvolvida em torno do binômio ação-reação ou crime-castigo. Crer que um destes pólos anula o outro ou que, dialeticamente, ambos são suprimidos

18 HÖLDERLIN (1994), p. 64

em um terceiro termo, é ignorar todo o desenrolar do enredo, para deter-se somente num desfecho aparentemente reconciliador. O castigo a Raskólnikov, compartilhado por sua família e por Sônia, não redime a morte de Marmieládov e de Ekaterina Ivánovna, e tampouco apaga o crime do herói. Raskólnikov não é um Cristo; seu martírio não é capaz de apagar sequer seus próprios pecados.

Quando dizemos, porém, que Raskólnikov poderia recusar a sua culpa e legitimar seu ato por uma outra moral, ou até mesmo por uma ausência de moral, estamos falando de uma possibilidade concreta? O próprio romance parece oferecer um exemplo neste sentido. Como antípoda de Raskólnikov, Dostoiévski introduz a personagem Svidrigáilov. Este homem vil, que outrora fora patrão de Dúnia, irmã do protagonista, e que ainda demonstra por ela uma paixão imoral, é o homem que se entrega à vertigem da desmedida, com o resultado que, embora inesperado para a trama, condiz com o espírito da obra dostoiévskiana. Svidrigáilov comete o suicídio, aparentemente assombrado pela pureza de Dúnia. Em *Os irmãos Karamázovi*, o “vilão” Smerdiákov, irmão bastardo dos Karamázovi, também acaba por cometer o suicídio, deixando uma confissão de culpa por um crime que ele supostamente não cometera. O mecanismo trágico de Dostoiévski é, portanto, infalível: mesmo que a narrativa não o apresente de forma direta, o processo subjetivo de culpabilidade é análogo para todos os personagens. Assim vemos na cena em que Svidrigáilov encurrala Dúnia, na qual ele procura forçá-la a se entregar a ele com a ameaça de denunciar Raskólnikov. Ao fim de algumas reviravoltas, Dúnia está com sua pistola apontada para ele. Svidrigáilov parece então oferecer o corpo às balas, mas Dúnia não consegue – ou não quer – acertá-lo. Quando achamos que Svidrigáilov tentará agarrar a jovem, ele simplesmente pergunta se ela realmente não o quer. A resposta negativa de Dúnia parece atingi-lo como se fosse a bala de sua pistola. Ele a toma das mãos de Dúnia e sai: na mesma noite será encontrado morto.

Nem os heróis, nem os vilões de Dostoiévski são capazes, portanto, de saltar sobre as consequências de seus atos. Mesmo questionando-se sobre a existência de Deus, mesmo sabendo que suas faltas talvez nunca sejam descobertas, o homem dostoiévskiano não pode fazer calar as ressonâncias de sua ação. Porém, anos antes de cometer seu gesto, Raskólnikov escrevera um artigo, no qual propunha que a determinados homens seria permitido a violação das leis, em nome de propósitos superiores. Se a homens como Licurgo, Sólon, Maomé ou Napoleão, por exemplo, fosse necessário, para que todas as suas façanhas fossem levadas a cabo, um crime qualquer, isto seria, pela tese de Raskólnikov, perfeitamente defensável. Seria este um protótipo do super-homem nietzschiano? Em *Além do bem e do mal*, Nietzsche atribuiu a Napoleão, entre outros, o título de inventor de uma nova

linguagem¹⁹. Uma possível leitura da obra de Nietzsche possibilita, inclusive, entender o super-homem como aquele que ultrapassa a vertigem do homem dostoiévskiano, este último ainda demasiadamente humano, portador da doença da caridade e do amor cristão ao próximo.

O romance de Dostoiévski pode, então, ser visto como uma verificação da possibilidade de vencer esta vertigem. O resultado é, no entanto, negativo. Por este prisma, podemos dizer que Raskólnikov é um jovem que quer ser Napoleão, mas este heroísmo lhe é negado. Falta-lhe, talvez, a visão histórica, o olhar para o futuro que possuem os grandes conquistadores. Se Napoleão, em suas façanhas, tinha sempre à sua mente o mapa da Europa que pretendeu unificar, Raskólnikov se perde no contato com os seres humanos. Em meio às suas andanças por São Petersburgo, ele não pode querer ser um semi-deus: o desamparo de Ekaterina Ivanóvna, a tragédia pessoal de Sônia Siemonóvna, o incômodo afeto de sua família, toda uma teia de relações humanas prende Raskólnikov de forma inescapável: o herói dostoiévskiano não consegue se livrar do homem.

O crime que seria, deste modo, uma “tresvaloração de todos os valores”, para utilizar a expressão nietzschiana, não consegue vencer o mecanismo trágico. Raskólnikov acaba por reafirmar, em seu crime, os mesmos preceitos que ele tentara quebrar. A vida do “piolho”, como ele mesmo diz, exige seu preço, e o herói termina na Sibéria. Em meio ao “purgatório” em que Raskólnikov termina o epílogo do romance, Dostoiévski ainda lança seu herói, em gesto de convulsivo arrependimento, aos pés de Sônia, que abnegadamente o acompanhara até a Sibéria, conduzida menos pelo amor platônico que se desenvolve entre os dois do que por um obsessivo desejo de compartilhar a sua culpa. No gesto de arrependimento do herói, Dostoiévski nos deixa na mesma indefinição com que encerrará mais tarde *Os irmãos Karamázovi*. Neste último, vemos Alieksiéi Karamázov discursar, no enterro de uma criança, sobre a felicidade eterna que espera o homem no além-mundo. A ironia é clara: o desafio de Ivan ressoa de forma altiva nas palavras esperançosas de Aliócha. Poderíamos dizer o mesmo do arrependimento de Raskólnikov? Mesmo se considerarmos este final uma mensagem de religiosidade, é preciso levar em conta a forma pela qual a religiosidade se dá em Dostoiévski. A verdadeira religião não é, para o autor russo, um barco a salvo da tormenta. Seria melhor compará-la a uma tábua na qual o naufrago se apoia em meio ao mar revolto. A tempestade, porém, a qualquer momento pode engoli-lo. Esta é a sua verdadeira tormenta.

19 NIETZSCHE (2005), p. 205

Referências bibliográficas

- COURTINE, Jean-François, *A tragédia e o tempo da história*. (São Paulo: Editora 34, 2006)
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikhailovich. *Obras completas em 4 volumes*. (Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1975)
- HEGEL, Georg Friedrich Wilhelm. *Estética (vol. IV)*. (Lisboa: Guimarães Editora, 1959)
- HÖLDERLIN, Friedrich. “Observações sobre Édipo” e “Observações sobre Antígona”, in BEAUFRET, Jean & _____. *Observações sobre Édipo e Observações sobre Antígona, precedido de Hölderlin e Sófocles*. (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008), pp. 65-94.
_____. *Reflexões*. (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994)
- HEIDEGGER, Martin. *Chemins qui ne mènent nulle part*. (Paris: Gallimard, 2001)
- KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. (São Paulo: Abril Cultural, 1980)
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, “A cesura do especulativo”, in LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *A imitação dos modernos*. (São Paulo: Paz e Terra, 2000), pp. 181-209.
- MACHADO, Roberto. *Nascimento do trágico*. (Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2006)
- NIETZSCHE, Friedrich. *Nascimento da tragédia..* (São Paulo: Companhia das Letras, 1996)
_____. *Além do bem e do mal*. (São Paulo: Companhia das Letras, 2005)
- SCHELLING, Friedrich, “Cartas sobre o dogmatismo e o criticismo”, in SCHELLING, Friedrich, *Obras escolhidas*. (São Paulo: Nova Cultural, 1989), pp. 1-37.