

**A TRAGÉDIA GREGA EM  
ORIGEM DO DRAMA TRÁGICO ALEMÃO, DE WALTER BENJAMIN**

**LA TRAGEDIA GRIEGA EN  
ORIGEM DO DRAMA TRÁGICO ALEMÃO, DE WALTER BENJAMIN**

Danilo Barcelos<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente estudo apresenta como Walter Benjamin, em *Origem do drama trágico alemão*, pensa a tragédia e em que isso difere da postura hegeliana de encarar como elemento substancial do trágico o substrato moral. Confrontando as posturas e abordagens, a proposta é mostrar a diferença crucial da metodologia utilizada por Walter Benjamin na leitura que faz do trágico grego (embasando-se em uma visão calcada na história), diferenciando-se da concepção apresentada por Hegel (voltada a uma questão centrada no elemento moral); e de como Benjamin expõe aquilo que considera como principal elemento da tragédia, a fim de apresentar seu pensamento como mais uma forma de se estudar o tema.

**Palavras-chave:** Walter Benjamin. Tragédia. Hegel.

**Resumen:** El presente trabajo presenta como Walter Benjamin, en su obra *Origem do drama trágico alemão*, piensa la tragedia y en que eso difiere de la postura hegeliana de encarar como elemento sustancial del trágico el sustrato moral. Enfrentando las posturas y enfoques, la propuesta es mostrar la diferencia crucial de la metodología utilizada por Walter Benjamin en la lectura que hace del trágico griego (basándose en una visión calcada en la historia), diferenciándose de la concepción presentada por Hegel (volcada a una grieta cuestión centrada en el elemento moral); y de cómo Benjamin expone aquello que considera como principal elemento de la tragedia, a fin de presentar su pensamiento como otra forma de estudiar el tema.

**Palabras claves:** Walter Benjamin. Tragedia. Hegel.

*Origem do drama trágico alemão* surge entre maio de 1924 e abril de 1925 e foi apresentado por Walter Benjamin como tese de *Habilitation* na Universidade de Frankfurt-am Main. O texto, que surge em um contexto de perdas por que passava o filósofo, foi sua tentativa de ingresso na carreira acadêmica e acabou por ser recusado, dando fim a qualquer futura intenção de este seguir como professor universitário.

A recusa feita pela Universidade e a posterior retirada do livro por Walter Benjamin se deu após longas e desgastantes negociações acadêmicas. O texto, após o desaconselhamento de sua apresentação ao Departamento de Filosofia daquela Universidade, foi encaminhado como um trabalho de Estética ao Professor Hans Cornelius, de Filosofia da Arte, que recusou a tese afirmando, em seu relatório, não encontrar nela alguma relevância para a área.

---

<sup>1</sup>Doutor em Letras, Estudos Literários pela Universidade Federal do Espírito Santo. Professor de Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa da Universidade Estadual de Montes Claros e membro permanente do Programa de Pós-graduação em Letras da mesma Universidade. E-mail: [danilobarceloslit@gmail.com](mailto:danilobarceloslit@gmail.com)

A recusa da obra por Cornelius acentuou uma série de situações problemáticas por que passava Benjamin no contexto de sua escrita. Primeiro porque Hans Cornelius foi um nome sugerido por Franz Schulz após a recusa de seu trabalho na disciplina de História da Literatura. Além disso, durante a escrita do livro, faleceu um dos mais intensos e profícuos interlocutores de Benjamin, Franz Cristian Rang, considerado “mais do que um ‘leitor ideal’ de seu trabalho sobre o drama barroco alemão. Era – como fora Fritz Heilen, o amigo de juventude que se suicidara em 1914 – o vínculo afetivo com a cultura germânica” (MURICY, 1998, p.156).

A recusa do texto pela Universidade de Frankfurt-am Main, somada à perda de Rang – que remetia à perda anterior de Heilen – fazem com que Kátia Muricy veja nisso uma atmosfera trágica que envolveu toda a escrita de Benjamin no período. Ademais,

A recusa disfarça, na verdade, na discussão sobre a dificuldade de seu enquadramento nas disciplinas acadêmicas, a má vontade dos departamentos da universidade em relação às teses pouco canônicas desenvolvidas por Benjamin e também a independência do autor, que nunca seguiu nenhuma orientação daquela universidade em seus estudos. Assim, a redação da tese, que irá ser publicada em 1928, está envolta nessas experiências de fracasso que constituem uma verdadeira “*tragédia acadêmica*”, na expressão de Momme Brodersen. Além disto, o livro reflete a dificuldade de Benjamin ao tentar, ao mesmo tempo, satisfazer as exigências acadêmicas e o problemático contexto institucional de sua candidatura a *Habilitation* e manter a sua autonomia intelectual (MURICY, 1998, p.158-159).

O recusado estudo traz três elementos centrais como basilares na discussão que empreende o autor sobre o drama barroco alemão, a que ele chama de *Trauerspiel*: a preocupação do autor com a delimitação de seu conceito de verdade a partir do pensamento sobre a linguagem; a concepção de origem, entendida não como identidade inicial a ser desenvolvida em um processo, mas como um *salto* (*Sprung*), como a emergência que instaura descontinuidade, e a noção de alegoria, como ideia capaz de enquadramentos diversos no âmbito da Filosofia.

Dos elementos em questão, o que mais nos interessa nesse estudo é a concepção de Benjamin sobre a origem. Para o filósofo

a origem (*Ursprung*) não tem nada em comum com a gênese (*Entstehung*). “Origem” não designa o processo de devir de algo e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do fatural, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhecer, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado. Em todo o fenômeno originário tem lugar a determinação da figura através da qual uma ideia permanentemente se confronta com o mundo histórico, até atingir a completude na totalidade da história. A origem,

portanto, não se destaca dos dados fatuais, mas tem a ver com a sua pré e pós-história (BENJAMIN, 2011, p. 34).

Ao tirar do termo “origem” a possibilidade de 186mbig-lo como um elemento inicial de algo que desdobrar-se-á dentro de um processo fatural – como se elementos se sucedessem a ela no tempo – passando a interpretá-la como o que reúne, em saltos, elementos de sua pré e pós-história, Benjamin estabelece a ruptura necessária para o estudo do drama barroco que não mais se originaria, dessa forma, do trágico grego. A separação é importante, pois estabelece um marco em seu estudo. Para ele, os elementos que estão ligados ao surgimento da tragédia grega são diferentes dos que fomentam a origem do drama barroco, já que não há, entre as duas formas de drama, uma sequenciação em processo como se uma se originasse da outra. Nesse sentido, o percurso histórico fatural perde para uma reflexão maior da problemática da origem, não mais voltada a delimitar no tempo dos fatos um princípio capaz de abarcar as obras em questão.

Ao buscar uma origem para a tragédia, Benjamin não se preocupa somente em dizer quando ela começa na história do ocidente e nem mesmo quais são seus elementos iniciais. Preocupa-se, antes, em pensar o que há de originário na tragédia grega, os elementos importantes para considerarmos nela uma “completude na totalidade da história” de forma a delimitarmos o que faz dela um gênero tão particular, em que ela difere dos elementos originários do drama barroco, e conseqüentemente, o que esse possui dessa “completude”. Assim, para Benjamin, eternidade e história não são contraditórias, o que permite a ele questionar se o trágico é uma forma atualmente realizável ou ligada à história (ROCHLITZ, 2003, p. 62).

A história passa a ser, então, o elemento que tecerá a divisão entre a visão grega do mundo, baseado no mito, e a visão que prevalecerá no drama trágico, preocupada com valores oriundos da história daquele povo.

Il est essentiel pour Benjamin de voir que la disparité entre tragique et *Trauerspiel*, repose sur une tout autre perception du tout de monde. Avec le *Trauerspiel* prend fin la vision mythique du monde. C’est l’histoire qui est devenue la voie d’accès au réel. Finis, la pensateur, l’énigme presque barbare et sauvage, l’immobilité, le fond obscur de l’univers mythique. Il avait sés frontières de fer. Mais il avait aussi sés chances, l’opportunité en partie sa force une sorte de loi souveraine qui puisait en parte sa force dans notre assentiment (PETITDEMANGE, 2005, p.158).

O filósofo começa seu pensamento sobre o trágico tecendo considerações que dizem que a tragédia grega foi estudada, através dos tempos, baseada numa teoria da ordem ética do mundo, dentro de um sistema de sentimentos gerais a qual se julgava logicamente fundado

nos conceitos de “culpa” e “expição”, desconsiderando a filosofia da história como um elemento relevante na construção de uma teoria do trágico. Partindo desse mote, Benjamin busca questionar aquilo que chama de “teoria poética e filosófica epigonal da segunda metade do século XIX”, acreditando que esta, com “surpreendente ingenuidade” assimilou a ordem ética dos gregos a uma ordem causal da natureza, transformando o destino trágico numa condição manifesta na interação do indivíduo com um universo regido por leis. Tal crítica faz o filósofo ao pensamento de Johannes Volkelt apresenta na obra *Estética do trágico* [*Ästhetik des Tragischen*], salientando a consideração que este faz de o trágico ser atualizável, sem se considerar as situações históricas a que os personagens estão inseridos.

Estes esforços vão de atualização do trágico como conteúdo universalmente humano poderá eventualmente explicar que se fundamente, com reservas, a sua análise na impressão “que nós, homens modernos, experimentamos quando nos submetemos aos efeitos estéticos das formas que os povos antigos e os tempos passados deram ao destino trágico nas suas obras” (BENJAMIN, 2011, p. 102).

Para Walter Benjamin, uma teoria do trágico não pode estar dissociada da história e não há uma teoria da tragédia que não se aplique a outros textos que não os gregos. Uma vez alterada no tempo a forma como os homens se relacionam com a “culpa” e a “expição”, alteram-se os elementos de uma visão de mundo que justificava a tragédia. Nesse sentido, aquilo que é representado na tragédia grega não é o mito em essência, nem a lenda, mas a construção puramente estética deste mito ou lenda.

Nietzsche, com sua metafísica schopenhauriana e wagneriana em *O nascimento da tragédia*, dá o que Benjamin chama de ingredientes que haveriam de minar as antigas concepções do trágico. O que é relevante para Benjamin no pensamento de Nietzsche é como ele interpreta o mito na tragédia, como construção puramente estética, e o jogo de forças apolíneas e dionisíacas – enquanto aparência e dissolução dessa aparência –, também igualmente remetido para a esfera estética.

Abre-se aqui o abismo do esteticismo, no qual esta genial intuição perdeu todos os conceitos, e em que deuses e heróis, pertinácia e sofrimento, os pilares da construção trágica, se dissolvem em nada. Quando a arte ocupa desta forma o centro da existência, fazendo do homem uma manifestação sua, em vez de reconhecer como seu fundamento – não seu criador, mas eterno pretexto das suas criações –, toda a reflexão sóbria cai pela base. O pragmatismo é o mesmo: uma vez removido o homem do centro da arte, é indiferente que seja o nirvana, a letárgica vontade de vida, a ocupar o seu lugar (como acontece com Schopenhauer), ou que seja “o devir humano da dissonância”, como em Nietzsche, a produzir manifestações do mundo humano e o próprio homem. Pois que importa se toda obra de arte é inspirada pela vontade de vida ou da sua destruição, se ela, sendo o produto monstruoso de uma vontade absoluta, se desvaloriza a si mesma ao desvalorizar o mundo? (BENJAMIN, 2011, p. 104)

Ao voltar o olhar sobre o elemento estético, afastando seu pensamento do debate central de “culpa” e “expição”, deixando-o no campo dos debates morais, Nietzsche, na visão de Benjamin, fica vedado ao acesso dos conceitos da filosofia da história e da religião decisivos para classificar a essência da tragédia. Mesmo que considere complicado o afastamento de Nietzsche das questões morais, ressaltando a complexidade de se pensar uma essência do trágico longe da filosofia da história e da religião, este é o caminho que ele seguirá. Partindo desta da linha 188mbiguidade188, ele interpreta a tragédia desligando-a da discussão sobre a moral, que muitas vezes tomou a obra de arte como uma representação tida como um exemplo para se pensar problemas morais como “um manequim pode ser utilizado em uma aula de anatomia”. Percebendo a impossibilidade de tal utilização, já que a “arte não pode, de fato, permitir de forma alguma que alguém a promova, nas suas obras, a tribunal da consciência, dando mais atenção ao assunto representado do que à representação” (BENJAMIN, 2011, p. 106), Benjamin diz que

O que nisso está em jogo não é o significado dos fatos morais para a crítica de uma obra de arte, mas um outro problema, talvez melhor, um duplo problema. Têm as ações e os comportamentos, tal como uma obra de arte as apresenta, um significado moral enquanto reprodução da realidade? E ainda: poderá o conteúdo de uma obra ser adequadamente apreendido por meio de noções de ordem moral? A resposta afirmativa a estas duas questões – e, melhor ainda, a atitude que as ignora – confere às interpretações e teorias correntes do trágico, melhor que qualquer outra coisa, os seus traços inconfundíveis. E no entanto só a resposta negativa a estas perguntas pode abrir caminho à necessidade de entender o conteúdo moral da poesia trágica, não como a sua última palavra, mas como momento do seu conteúdo de verdade integral, ou seja, em termos de uma filosofia da história (BENJAMIN, 2011, p.106).

A resposta negativa à primeira pergunta que faz precisa ser fundamentada, como ele mesmo diz, com recursos de outros contextos que não os oferecidos pela filosofia da arte, que serve muito mais à segunda. Mas, ressalta que, para a primeira pergunta, o postulado de que as personagens de ficção existem somente na ficção também vale. Para ilustrar essa relação, Benjamin compara as personagens de ficção a peças de uma tapeçaria, que, por estarem intimamente integradas na tessitura global da composição, de modo nenhum podem ser delas destacadas como motivos particulares. Por essa via, interpreta o filósofo a figura humana representada na literatura e nas artes em geral em um estatuto diferente do real (BENJAMIN, 2011, p. 106).

A impossibilidade de se isolar questões morais enfrentadas pelas personagens da tragédia, pensando, a partir de um elemento, uma postura ou um enfrentamento moral maior; e o fato de Benjamin entender a moral como ligada à vida no seu sentido extremo,

nomeadamente no ponto em que, na morte, a vida se realiza como lugar do perigo por excelência, é que separam a sua leitura da empreendida por Hegel.

Para explicitar como Hegel interpreta a moral como elemento substancial da tragédia, é preciso antes perceber como ele concebe a ação trágica. Para ele, o verdadeiro conteúdo da ação trágica e dos fins perseguidos pelos autores destas ações é fornecido pelas forças universais que regem a vontade humana e que se justificam por si mesmas, a saber: o amor carnal, o amor paternal e maternal, o amor filial, o amor fraternal e, conseqüentemente o direito natural, depois os interesses da vida civil, o municipalismo e o patriotismo dos cidadãos, a autoridade dos reis, e a vida religiosa (interpretada não como a forma de um misticismo resignado que renuncia à ação ou como obediência passiva à vontade de Deus, mas, pelo contrário, sob a forma de uma intervenção ativa nos interesses reais e uma perseguição também ativa dos mesmos interesses). Esta atividade e este vigor, de acordo com o filósofo, são inerentes a qualquer caráter verdadeiramente trágico, realçando que estes caracteres, ao invés de demonstrarem uma totalidade composta por elementos constitutivos variados, que se exteriorizam uns após os outros, apresentam-se como individualidades animadas de uma força única que as leva a identificarem-se com um ou outro dos conteúdos substanciais acima enumerados (HEGEL, 1993, p. 647).

Por tal representação, e em virtude do desaparecimento de tudo que há de acidental na individualidade imediata, os heróis trágicos – quer representem esferas vitais de uma ordem substancial, quer se imponham pela grandeza e força que a firme segurança de si mesmos lhes confere – são colocados no mesmo patamar que as estátuas gregas de representação divina, explicando, dessa forma, os caracteres trágicos do teatro grego. Neste sentido, para Hegel, é o divino que será o verdadeiro tema da tragédia, tendo com o elemento moral a substância divina da vontade e da ação (HEGEL, 1993, p. 647).

Hegel comenta que a base geral da ação trágica é formada por um estado de mundo que ele classifica como “heroico”. Nele, as leis públicas, as prescrições e os deveres morais não estão ainda fixados nem explícita nem imperativamente e que, por isso, permitem que as potências morais possam aparecer no seu frescor primitivo sob o aspecto de deuses que se opõem pela atividade que exercem ou se manifestam como conteúdo vivo da livre individualidade humana. A partir disso, Hegel enfatiza que a base substancial da tragédia é o elemento moral, terreno de onde brota a ação individual que, depois de ser desdobrada, segue um movimento que a reconduz à unidade.

Este elemento moral deve ser considerado sob dois aspectos: o da *consciência* do divino, isenta de toda a contradição e oposição, e o da paixão individual das personagens, de sua atividade militante que se desenvolve e se afirma como força divina, como ativo divino.

Ambos concebem e realizam os fins morais, e representam os princípios constitutivos cuja mediação é representada na tragédia grega pelo coro e pelos heróis trágicos (HEGEL, 1993, p. 654).

O coro ganha importância em tal pensamento. Reconhecendo a pouca informação que temos ainda hoje de que lugar ocupava o coro na representação trágica, e, por conseguinte, da difícil aplicação destes em tragédias modernas; o filósofo salienta que o reconhecimento preferencial do papel do coro era o da calma reflexão sobre o conjunto, enquanto as personagens atuantes recebiam dele a apreciação do seu valor e das suas ações, ao mesmo tempo que o público encontrava no coro um representante objetivo dos seus próprios juízos acerca do espetáculo.

O coro representa a substância real da vida e da ação ambígua e morais; perante os heróis representa o povo, e o solo fecundo no qual crescem os heróis, tal como as flores e as árvores, crescem unicamente no terreno que lhes é próprio e natural. O coro pertence essencialmente a uma fase em que as leis políticas e os dogmas religiosos fixos e intransgressíveis não regem ainda as relações morais, nem resolvem os casos de consciência, a uma fase em que a moralidade só se afirma na sua primitiva e direta espontaneidade, para manter o equilíbrio da vida contra as terríveis colisões provocadas pela oposição mútua das ações individuais (HEGEL, 1993, p. 654-655).

O coro é entendido, aqui, de certo modo, como a cena espiritual do teatro grego e a ele opõem-se as personagens da ação e os conflitos que entre elas se produzem. Porém, o que dá lugar aos conflitos é a justificação moral de uma ação determinada e não a vontade perversa, o crime, a indignidade ou o infortúnio ou a cegueira das personagens. Quem coloca esse peso moral sobre a ação, quem efetivamente coordena essas relações é o coro. Daí sua importância para o pensamento de Hegel. É ele que consubstancia o elemento moral de forma central e faz com que o filósofo relegue a um segundo plano os conflitos que surgem durante a ação trágica e o *fatum* grego.

A partir desse reconhecimento do elemento moral como central no trágico é que o filósofo faz sua famosa leitura sobre os conflitos morais em *Antígona* e em *Édipo Rei*. Hegel utiliza-se do que a tragédia apresenta para pensar a moral e como os conflitos morais das personagens aparecem dentro das perspectivas que brevemente apresentamos aqui. Importa na leitura hegeliana da tragédia, a maneira que herói e as personagens estão ligados a esses elementos morais, como eles aparecem e de que maneira o coro os apresenta e os mediatiza, com mais ênfase do que os demais elementos, vistos em um segundo momento.

É esse o ponto de conflito entre o pensamento de Benjamin e de Hegel. Como dissemos há pouco, não é possível, para aquele, uma análise de uma obra de arte a partir de

uma proposição que se preocupa em verificar os conflitos morais das personagens. Nesse sentido, o elemento central da tragédia, para Benjamin, não é o coro e muito menos como as personagens vivenciam ou sofrem os conflitos morais por que passam.

Para Benjamin, quando as prescrições de ordem moral se impõem como núcleo fundamental da investigação – tal qual faz Hegel em sua interpretação de *Antígona* e de *Édipo rei*, de Sófocles – demonstra que o pensamento abdicou do esforço muito mais nobre que é o de investigar o lugar histórico-filosófico de uma obra ou de uma forma, “para se vender a uma reflexão inautêntica, e, por isso, ainda mais destituída de sentido do que qualquer doutrina moral, por mais filistina que seja” (BENJAMIN, 2011, p. 107).

O conteúdo de verdade dessa totalidade, que não se encontra nunca na doutrina abstrata, e muito menos na moral, mas apenas no desdobramento crítico e comentado da própria obra, só de uma forma altamente mediatizada pode incluir prescrições de ordem moral (BENJAMIN, 2011, p. 107).

A crítica dura ao pensamento sobre a moral na tragédia empreendida por Benjamin é parte de sua estratégia de análise, buscando sempre um olhar mais voltado ao estético, o que torna seu texto ainda mais polêmico. Primeiro porque, se destituindo de uma tradição de pensadores os quais liam a tragédia interpretando-a a partir de prescrições morais, Benjamin estabelece outros parâmetros de análise que contemplassem os elementos da tragédia – a sua relação com a lenda, o conflito de níveis, o sacrifício, o herói trágico. Embasado em elementos estéticos, nunca se esquecendo de que a tragédia é uma ficção e que só no universo da ficção é que tais elementos podem ser considerados; cria os pressupostos necessários para pensar o drama barroco, separando-o da leitura costumeira que o colocava numa relação direta de sucessão da tragédia grega. Em seguida, a ruptura de sua leitura com a baseada na moral, faz com que ele possa identificar como a tragédia e o drama barroco, vistos a partir de outro prisma, possibilitam a crítica e a separação dos gêneros textuais, descartando o pensamento de que o drama barroco é um mero desdobramento das questões morais por que passam as personagens trágicas na tragédia grega.

Uma vez que Benjamin, já no início de seu livro, estabelece outro conceito de “origem” e separa a tragédia grega do seu *Trauerspiel*, romper com uma leitura tradicional da tragédia – empreendida por Hegel, por exemplo – é uma maneira de criar métodos mais próximos da sua concepção de “drama trágico”, sem, por isso, cair no labirinto complicado de uma leitura conflitante. Isso explica por que Benjamin fica a primeira parte de seu capítulo sobre a tragédia questionando as antigas leituras do trágico. Só quando estes questionamentos se apresentam como suficientemente válidos; dito de outro modo, quando consegue clarear

que seu intento é seguir outra orientação filosófica que não a praticada pelos pensadores até Nietzsche, é possível para ele dizer sobre a origem do drama barroco e do conceito de alegoria. Se, por alguma razão, Benjamin considerasse válida a leitura empreendida pelos filósofos que contesta, muito dificilmente conseguiria, com a mesma segurança, dar ao drama barroco uma relevância diferenciada.

Esta postura intelectual é que fez com que seu texto fosse recusado tantas vezes. Ao romper com uma leitura que se preocupa em centrar no estudo do trágico os elementos morais, Benjamin rompia com a tradição acadêmica alemã de estudo da tragédia grega e do trágico, empreendendo um novo caminho. A dureza com que tece as críticas ao pensamento o qual quer refutar; a forma como, a partir das discussões, recoloca o conceito de origem e o conceito de alegoria; a maneira como salienta – com fina ironia – aquilo que considera ingenuidade intelectual por parte dos pensadores até Nietzsche e de como se filia a outros pensadores menos canônicos no período, como Rosenzweig e Lukács, são a problemática adequação ao academicismo da época e a marca de sua liberdade intelectual que anteriormente comentamos.

A questão moral então é o mais forte elemento a ser batido para quem busca uma leitura nova tanto da tragédia grega quanto do drama barroco. Por isso, é preciso que Benjamin releia e analise, a partir de seus pressupostos, os elementos trágicos, dando relevância a outros pontos. Por tal razão, postula que a marca identificativa da tragédia não é o coro e que o elemento principal não é a moral, mas sim de que essa marca seria identificada como a maneira única como os gregos estabelecem o conflito de níveis entre o herói e o mundo circundante, ressaltando que a tendência trágica se assenta no sacrifício. Isso porque nele há, concomitantemente, uma força inaugural e terminal. Terminal, pois é um sacrifício expiatório devido aos deuses, guardiães de um antigo direito; e inaugural por encerra uma ação que, em lugar desse direito, anuncia novos conteúdos da vida do povo, emanados da vida do próprio herói. Estes, por sua vez, acabam por destruí-lo, pois, sendo desproporcionais à vontade individual, podem somente beneficiar a vida da comunidade popular ainda não nascida (BENJAMIN, 2011, p. 108). Da mesma maneira, mais importante do que o conflito moral por que passa o herói trágico, é a linguagem que este herói possui: a do silêncio.

O silêncio trágico, mais ainda que o *páthos* trágico, tornou-se o lugar de uma experiência do sublime na expressão 192mbiguidade, uma experiência que vive geralmente de forma mais intensa na escrita dos Antigos do que na que veio depois. O confronto decisivo dos Gregos com a ordem demoníaca do mundo apõe também à poesia trágica a sua assinatura histórico-filosófica. O trágico relaciona-se com o demoníaco como o paradoxo com a 192mbiguidade. Em todos os paradoxos da tragédia – no sacrifício que, obedecendo às normas antigas, cria novas normas; no

desfecho que decreta a vitória do homem, mas também do deus – a ambiguidade, estigma do demoníaco, está em extinção (BENJAMIN, 2011, p. 110-111).

As escolhas de Benjamin para o estudo sobre a tragédia são elementos valiosos para se pensar o trágico. Reforçando e aprofundando o que Nietzsche já havia posto em destaque, Benjamin busca um outro caminho dentro da Estética, não abandonando a filosofia da história para pensar a questão. Afastando a moral do centro da discussão, Benjamin permite outra abordagem, de forma a poder discutir a postura hegeliana da tragédia, estendendo o questionamento a uma tradição filosófica a qual Hegel faz parte.

Mais do que um afastamento da problemática do trágico, Benjamin nos oferece outra maneira de se problematizar a mesma questão, apoiando-se em outros pressupostos. Isso na fundamentação de um método investigativo e de pensamento que rompe com o cânone filosófico do período e pelo qual acaba por pagar alto preço.

Antes de nos determos se há na leitura que faz Benjamin do trágico algum demérito ou se ela pode ou não ser tratada em níveis parecidos de importância à leitura empreendida por Hegel, é impossível não perceber a relevância da problemática por ele colocada: a necessidade de a filosofia pensar, questionar e problematizar temas dados como acabados e questões aparentemente resolvidas graças ao seu desdobramento e diálogo dentro da história da filosofia. Essa é a preocupação de Benjamin e de seu *Origem do drama trágico alemão*: repensar as relações entre a tragédia e o drama trágico, fugindo do lugar comum empreendido pela filosofia até aquele momento, oferecendo aos estudiosos do tema outro prisma de leitura da questão, ampliando a problemática.

### Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética*. Trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- PETTITDEMANGE, Guy. “Savoir, connaît-re. Notes autuor de *Trauerspiel*.” In: ROCHLITZ, Rainer; RUSCH, Pierre (org.). *Walter Benjamin: Critique philosophique de l’art*. Paris: Universitaires de France, 2005. P. 143-174.
- MURICY, Katia. “Alegoria Barroca”. In: *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998. P. 155-180.
- ROCHLITZ, Rainer. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Trad. Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: Edusp, 2003.

Artigo recebido em: 13/06/2017

Artigo aceito em: 10/07/2017