

LEITURA DE *ENSAIO SOBRE O TRÁGICO* *A READING OF ESSAY ON TRAGIC*

André MatiasNepomuceno*

RESUMO: Estas notas de leitura visam traçar um panorama preliminar da obra de Peter Szondi, em especial, do *Ensaio sobre o trágico*; também pretendem elencar considerações sobre a transição da poética clássica da tragédia para uma filosofia do trágico, sobre o método histórico-concreto de leitura do drama, e, ainda, tecer algumas questões breves sobre o drama moderno e a atualidade dialética do gênero trágico.

Palavras-chave: tragédia; poética; filosofia; crítica e teoria do trágico; dialética e história do drama; Peter Szondi.

ABSTRACT: These notes intend to sketch a preliminary panorama of some of Peter Szondi's main books, especially the *Essay on tragic*, they also look to dispose considerations on the transition of the classical poetics of tragedy to a philosophy of tragic, on the historical and concrete method of drama's reading, and, still, trace some brief questions on modern drama and the nowadays dialectic of the tragic genre.

Keywords: tragedy; poetics; critical philosophy and theory of tragic; dialectic and history of drama; Peter Szondi.

* Doutor em teoria da literatura pela UnB; membro do grupo de pesquisa Literatura e modernidade periférica, vinculado ao departamento de teoria literária e literaturas dessa universidade. E-mail: andrenepomuceno@uol.com.br

“A própria história da filosofia do trágico não está livre de tragicidade. Ela é como o voo de Ícaro: quanto mais o pensamento se aproxima do conceito geral, menos se fixa a ele o elemento substancial que deve impulsioná-lo para o alto. Ao atingir a altitude da qual pode examinar a estrutura do trágico, o pensamento desaba, sem forças.”
(SZONDI, 2004, p. 77)

Objektivarei, nestas notas, colher elementos a fim de estabelecer o esquema teórico, delineando os principais pontos da rigorosa e fundamental obra de Peter Szondi.

Para tanto, subdividirei os destaques colhidos em cada parte, ao menos das que julgar mais relevantes para o propósito de resumo e comentário da trajetória do autor sobre a tragédia como poética, a transição para o trágico como desenvolvimento filosófico em conexão com as mudanças históricas, a prioridade para a leitura concreta da ação dramática como eixo, e as incontornáveis implicações na mutação do conceito de trágico ou de tragicidade, até a problemática colocada pelo drama moderno, bem como perspectivas a partir dele.

Sabemos que o movimento geral vem do apogeu da tragédia grega, que concentrou a migração tensa da idade mitológica para a política e a democracia. Ali os personagens, os heróis humanos quase sempre encarnados em figuras nobres ou de poder, já assumem a responsabilidade por seu destino, ao menos ao ponto de colocar em antagonismo irreconciliável sua liberdade ou autonomia (seu *pathos* – *grosso modo*, um misto de paixão, pulsão e vontade interna) contra a norma ou o poder externos, divinos ou ligados a forças sobrenaturais do destino, de modo que o conflito trágico por natureza dessa origem clássica, se torna, por infortúnio, o preço de manter a dignidade, a liberdade, o impulso, a decisão assumida, mesmo, ou por isso, rumo à morte, à aniquilação.

Uma questão decisiva que se prenuncia aqui, está numa das máximas de concepção e reflexão de Goethe sobre o trágico: “Todo o trágico baseia-se em uma oposição irreconciliável [*unausgleichbar*]. Assim que surge ou se torna possível uma reconciliação [*Ausgleichung*], desaparece o trágico.” (*Apud* SZONDI, 2004, p. 48)

Grosso modo, há um amplo entendimento da tragédia como destino do herói, muitas vezes na morte e destruição. No entanto, acontece na maior parte dos casos que essa ruptura vem com a maturação ou o nascimento de uma nova condição no universo da obra, não raro índice de relações históricas conexas, embora complexas.

A assertiva de Goethe, como um dos filósofos do trágico, tanto tem talante de se referir a uma quebra na confecção do texto trágico, como, de modo mais teórico, ao que sucede e para o que aponta a obra trágica, depois da ação heroica.

Esse último aspecto, será relevante na teorização do próprio Szondi, mas não só, uma vez destacada a estrutura dialética como constitutiva, *pari passu* com o *trágico*, como se afastando desse conceito quanto mais busca dele se aproximar, superando-o, dando à conflituosidade forma teórica e proporcionando-lhe explicação e localização, ainda que não total, cingindo-se à conciliação histórico-filosófica.

Isso não lhe daria necessariamente um caráter menos tenso, porém tendencialmente mais realista, atinente a um plano da vida disponível ao espectador contemporâneo e ao estudioso futuro. Um plano que desce a tragédia à dimensão humana, entre homens que existem ou poderiam existir. Voltarei a esse aspecto.

Peter Szondi divide em quatro, as grandes épocas da poesia trágica: a dos tragediógrafos gregos; o período barroco na Espanha, Inglaterra e Alemanha; o classicismo

francês; e, a *época de Goethe* (que possibilita um entendimento como centro de gravidade do amplo e diverso idealismo alemão).

Sobretudo em outra obra do autor, mais adiante a ser abordada, ainda que de modo muito breve, ele comentará outra época de transição, qual seja, a do drama moderno, a cujas mutações hoje estamos histórica e cronologicamente vinculados, debates à parte.

De Aristóteles veio a *Poética*, que era, ao mesmo tempo, descrição e comentário sistematizador e teórico, e propriamente uma poética, no sentido de apanhado, balizamento e elementos que devem reger a confecção dos gêneros, ou, no caso, mais especificamente, da tragédia. Tida por ele como arte de elevação, e necessariamente devendo gerar, numa tradição mais geral, terror e piedade, ou medo e compaixão, essa arte provocaria no espectador o efeito da *catarse*, e por meio dele, sentimentos ou afetos. Envolvidos nesse efeito, como aspectos destacados, algo de reconhecimento, purgação, mobilização e (possível) modificação de estado de espírito e reflexão.

É definidora a primeira frase da *Introdução*, subtitulada *Poética da tragédia e filosofia do trágico*: “Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico.” (SZONDI, 2004, p. 23)

Dessa plataforma, desenvolve-se a determinação da tragédia, sua feitura, origem e efeito, como diferente da ideia, ou do conceito, de tragédia.

A tragédia teria um impulso de imitação (mimese) de ações entre homens reais, como origem dessa arte e a *catarse* como seu efeito principal.

Na sequência, e na mesma página, Szondi situa a essencialidade da *Poética* para os debates do gênero da poesia trágica e da trajetória, em continuidade e descontinuidades, para acordo ou discordâncias, do *drama*.

A poética da época moderna baseia-se essencialmente na obra de Aristóteles; sua história é a história da recepção dessa obra. E tal história pode ser compreendida como adoção, ampliação e sistematização da *Poética*, ou até como compreensão equivocada ou como crítica.

É de se lembrar que a tragédia grega era espetáculo previsto em calendário da *polis*, derivado do culto religioso, e festival dramático público, concurso de peças concorrencial e premiado, encenado para muitos espectadores populares e representativos do conjunto social, dispostos em arquibancadas ao redor dos anfiteatros em que se apresentavam os *atores* e os integrantes do *coro*, entre outros elementos complementares, como a *orquestra*, as *máscaras*, os equipamentos técnicos, mas não sem importância efetiva na dramaturgia como feito e efeito em sua inteireza.

É de assinalar, e só isso por ora, que essa tragédia clássica vem e passa por um *continuum*, que se torna mais desafiador (e teoricamente fértil) ao sabermos da perda da maioria das peças elaboradas pelos poetas trágicos, havendo uma linha anterior (bastante ligada à idade da *epopeia homérica*) e posterior, o que indica ainda mais a conjunção histórico-política específica de fatores no século V a.C., haja visto que já no século subsequente a tragédia (e sua estrutura) sofre variações e interações diversas, incluído o caráter de *solenidade* de estirpe, para não deixar de citar a ocorrência paralela de outras estruturações dialéticas. Não se descarta a presença *impura* de inserções épicas, num retorno narrativizante, que aliás nunca foi de todo eliminado (vejamos em destaque a função do *coro*), mas se pode ressaltar, em contraste comparativo, sobretudo tais estruturas como as definidas pelos motes do gênero *cômico*, do *humor* e da *ironia*.

Por assim dizer, o mito entrava na história, um registro especial do constrangimento entre leis do sangue, paixões, liberdade humana, direito, instituições nascentes da democracia e civilidade, em contraste móvel e tenso com a tradição do culto das divindades, do destino e da guerra. As personagens correspondentes entram em ação apontando para conflitos e desfechos de enorme reverberação, a ponto de referência com ênfase ainda atual, por sua complexa reunião de pontos históricos com traços presentes, embora suscetíveis a transformações e variações, com incidência comum a impasses e movimentos no plano social e da psique, por exemplo.

Mais tarde, no *Renascimento e na França do século XVII (em particular)*, o objetivo de reviver a normatividade de fundo aristotélico da poética clássica da tragédia começa a se chocar com novas condições históricas. Surge o *drama absoluto*, trazendo para o centro a *ação no presente*, com ênfase interagente no *diálogo*. A encenação se concentra no mecanismo dinâmico entre pessoas em (re)ação e relação a outras, o drama é uma dinâmica intersubjetiva, da qual a fatura de maior ou menor felicidade de dispor a intensidade dramática nestes critérios é indiciadora de sucesso ao dramaturgo, e da obra que viria a ser qualificada como *bem feita*.

Ao fundo, trata-se de passagens cujos aspectos postos em ação antecipam, no drama, dissonâncias que levarão a novos problemas na forma estética premida entre poética e transição histórica do trágico. Passagem do feudalismo ao capitalismo, dos absolutismos às repúblicas, e ao nascimento, pela revolução burguesa, a francesa como deflagrador principal, da nova classe dominante. A superação do medievo e, ao menos em parte relevante, de todo um sistema de crenças religiosas e respectivas instituições, em contradição da pregação cristã tradicionalizada com uma mundanidade em instabilidade e uma expressão contorcida em extremos, o *barroco* desenvolvia e revelava disparidades entre expectativas de sacras aspirações e uma nova realidade de luto predominante, por uma segurança perdida, num capitalismo secular em ascensão.

Conforme podemos ler no prefácio (pp.9-21) de Pedro Sússekind ao *Ensaio sobre o Trágico*, primeiramente publicado em 1961, não por coincidência, também o livro anterior de Szondi, *Teoria do drama moderno (1880-1950)*, primeiramente publicado em 1957, inicia-se, na *Introdução*, subtitulada *Estética histórica e poética dos gêneros* (p.17), por uma frase que destaca: “Desde Aristóteles, os teóricos da literatura dramática condenam o despontar de traços épicos nos domínios do drama.” Diz o prefaciador: “No primeiro livro essa referência histórica serve para definir a maneira clássica de pensar os gêneros poéticos, a fim de indicar, em seguida, a mudança de concepção que possibilita uma teoria histórica sobre o drama moderno.”

Já estarão apontadas ali as linhas gerais do problema da crise do drama. Mais detectável na França do século XVII e na Inglaterra Elisabetana. Também são estudadas as tentativas de *salvação* e de *solução* dessa crise. Com destaque para a recomendação classicista de evitar a inserção da narração no drama, frente à necessidade formal que abrirá contradições na própria estrutura das obras dramáticas em curso, dados elementos que problematizarão a unidade compacta.

Já o *Ensaio*, diz respeito à tradição da poética da tragédia como teoria normativa sobre gêneros artísticos. Uma teoria que, vista assim, trata, ao longo de dois milênios, de modelos. No final do século XVIII, ligado àquela crise, Szondi detecta o início de uma filosofia do trágico. Essa filosofia sobressai como uma *ilha* na vasta e diversa tradição clássica desde

Aristóteles, e marca a estética dos períodos idealista e pós-idealista na Alemanha, a partir de Schelling.

Trata-se não só de dialéticas do trágico, mas do trágico como dialética.

Tanto o *Ensaio sobre o trágico* quanto a *Teoria do drama moderno* se baseiam em certa compreensão histórica da estética moderna. Nessa tradição desde Aristóteles – longa – da poética dos gêneros (épico, lírico, dramático), aos filósofos idealistas, é sobretudo Hegel, que o autor dos dois livros considera “o ponto mais alto do pensamento histórico e dialético” (Szondi, 2004, p.11): “Segundo Szondi, no final do século XVIII há uma transição da teoria aristotélica acerca de formas artísticas atemporais para uma reflexão filosófica sobre conteúdos determinados historicamente.” (*ibid.*)

Essa posição de Hegel como ponto alto do idealismo alemão, passa por uma maturação sobre como se devia escrever o poema em seu gênero. Uma reflexão sobre o belo e o sublime como conceitos estéticos, que passaram a ser pensados em sua dialética histórica, dentro de sistemas filosóficos.

Haveria conceitos do belo que caracterizam cada época. As obras seriam mais vistas como manifestações do espírito da época do que como criações universais repetidas em torno de uma condição humana eterna, por exemplo, restando, no entanto, à figura humana, limitada, sempre um contraponto tensionador com um ideal generalizante, mais transcendente ou determinante como força externa, abstratamente superior.

Em algumas variações, como no próprio Goethe e em Hebbel, essa *força externa* estaria no próprio homem, ou entre os seres humanos sociologicamente historicizados e em suas quadraturas contingenciais. O ideal não seria aí abstrato, mas dado na incompletude inerente da vida em sociedade.

À diferença dos antigos, o trágico dos modernos apresenta heróis que não necessariamente incorporam um *pathos* ético. Conforme as ocasionalidades, há diversidade de modos de agir.

Para Goethe, conforme posso deduzir do comentário de Szondi, trágica é também a condição conflitante entre o querer e o dever, entre elevar sobremaneira a meta do dever e precisar querer o que não se tem o direito de querer, condição que estava dolorosamente nos acontecimentos da vida real. Em figuração invertida, nem sequer seriam precisos punhal ou veneno, lança ou espada.

A respeito de Hebbel, diz Szondi:

Assim como Schopenhauer e posteriormente Nietzsche, Hebbel também considera, seguindo Hegel, o princípio de individuação como o autêntico fundamento do trágico. Contudo, a concepção de Hebbel acerca do trágico se diferencia tanto do otimismo de Hegel e Nietzsche, que se baseiam respectivamente na crença no curso do espírito e no poder do dionisíaco, quanto do pessimismo de Schopenhauer, que produz a consolação a partir de si mesmo na resignação. (2004, p. 64-65)

O pensamento de Hebbel sobre o trágico é uma transição no século XIX para um *idealismo sem guia*. A vida é mais necessidade que destino ou teleologia. Continua Szondi, “O sentido que a tragédia permite que se reconheça no aniquilamento é ele mesmo aniquilado no próprio conhecimento. A “pantragicidade” de Hebbel culmina na tragédia da arte trágica.”

(*Id.* p. 66)

Hebbel está no caminho que leva do idealismo, mesmo o do processo do espírito como história universal, ao historicismo sociológico, pois menos do que ligado a uma eticidade metafísica, o aniquilamento ou *isolamento* (termo mais objetivo ligado a tema central do drama burguês), e não a *particularização* (individuação, mais supostamente subjetiva), teria maior aderência a um sentido social concreto, *meramente* histórico.

Como pudemos esboçar, com variações assinaláveis, as estéticas idealistas pensam a unidade dialética entre a forma e o conteúdo. Essa virada filosófica na tradição do trágico aponta que, sem prejuízo de que continuem a ser escritas, ou revisitadas poéticas normativas dos gêneros, a filosofia da arte integrou a reflexão sobre os gêneros a um pensamento histórico e teórico. Conforme Süsskind,

No Idealismo, essa integração pode ser caracterizada como uma sistematização, em que se buscam os conceitos gerais dos gêneros artísticos. Mas, no começo do século XX, o pensamento idealista abriu caminho para uma estética que se dedica mais à análise das obras de arte concretas do que à sua concepção especulativa. (p.11)

Verificamos outro ponto de virada, talvez o mais central, na obra de Szondi e na trajetória crítica, embora não excludente, quanto à herança da poética de Aristóteles e suas versões matizadas pela interpretação normativista.

Ao longo de seus longos anos de estudos sobre o trágico, Szondi integra a leitura criteriosa dos idealistas alemães, cuja expressão talvez mais sintetizada encontra-se nos doze nomes com textos publicados entre 1795 e 1915 (Schelling, Hölderlin, Hegel, Solger, Goethe, Schopenhauer, Vischer, Kierkegaard, Hebbel, Nietzsche, Simmel, Scheler) que são comentados na primeira parte do *Ensaio*, com as leituras dos livros dos teóricos (da literatura) dialéticos críticos também alemães: Adorno, Benjamin e Lukács; em particular, para o caso, a *Filosofia da nova música*, *Origem do drama barroco alemão* e *Teoria do romance*, respectivamente.

Dessa reflexão, concentrada no estudo do drama, o autor produz uma interseção entre filosofia da arte e teoria da literatura, trazendo de modo diferencial o método histórico-filosófico para a materialidade concreta do texto, a leitura da ação no drama como ponto de partida para a análise e a crítica. Vejamos Szondi:

Assim, como o conceito de trágico se ergue desastrosamente da concretude dos problemas filosóficos até as alturas da abstração, é preciso que ele baixe até o nível mais concreto das tragédias, caso deva ser salvo. Esse nível mais concreto é a ação. Justamente na reflexão sobre o trágico a ação é menosprezada. E, no entanto, ela é o constituinte mais importante do drama, que aliás deve seu nome à palavra grega para ação. A validade da concepção dialética do trágico será reconhecida se for possível considerar até o mais tênue dos momentos da ação, em sua relação com a estrutura trágica, percebendo a obra como um todo sem lacunas. (SZONDI, 2004, p. 86)

Não seriam o conceito nem o sistema (de pares dialéticos idealistas) como extratos da época que orientariam a presença do trágico nas obras dramáticas, mas as mutações, choques, incongruências e novos problemas e soluções formais é que apontariam ao espectador/analista a dialética concreta da mutação do gênero, em função da própria unidade de ação clássica não caber mais no envoltório de uma poética normativa. Há uma colisão do enunciado formal com o enunciado de conteúdo. É dessas novidades em jogo na própria obra dramática que se deriva o descortínio de tendências históricas e de pesquisa estética e teórica, e não o inverso.

O esforço do idealismo alemão em pensar a filosofia do trágico comportaria em si sua própria tragicidade, determinada em parte importante por especificidades da vida e tradição intelectual alemã, enraizadas em sua dinâmica histórica.

A escala de violência jamais vista, ocorrida na primeira metade do século XX, bem como o acúmulo das novas ideias tornadas forças políticas revolucionárias opositoras à ordem do capitalismo imperialista (destaque para o novo marco da revolução russa, em nome da classe trabalhadora e com direção comunista), mostraria a ligação da passagem para a concepção da história como material(ista), com a assertiva de transformação prática.

Daí que nas *análises do trágico* (*Édipo Rei*, *A vida é sonho*, *Otelo*, *Leo Armenius*, *Fedra*, *Demétrio*, *A família Schroffenstein*, e *A morte de Danton*; respectivamente, de: Sófocles, Calderón de La Barca, Shakespeare, Gryphius, Racine, Schiller, Kleist e Büchner) que compõem a segunda parte do *Ensaio*, Szondi explora os elementos oferecidos pelos filósofos idealistas alemães. Em particular, valoriza as estruturas dialéticas, geralmente dualísticas, perseguidas por cada um de modo próprio, em sua busca por um conceito universal sistematizado, mesmo situado historicamente. Exatamente a incompletude dessa busca, mostrava, podemos inferir do raciocínio do autor, que o trágico, enquanto conceito a ser buscado, exige uma dialética que vem por meio da composição estético-histórica situada, e não da especulação (mesmo a que rompe com a poética da norma), por mais fértil ou discutível que seja o seu aproveitamento.

Uma das referências centrais, o Walter Benjamin no *Drama Barroco*, mostra que o trágico nesse drama é muito mais ideia, do que fórmula. É uma ideia que não surge na mente, mas que se organiza no movimento contínuo e cotidiano da realidade, e instituições, em que os homens vivem e interagem.

Não há volta à tradição clássica. Antes, posto na primeira metade do século XX, Benjamin aduz que o barroco tem correspondências com o expressionismo, não por acaso oriundo como forma em momento pautado por extrema instabilidade e violência em massa, como se sabe, em trágica ironia, com o grau extremo do extermínio perpetrado pelos fascistas. É que repercutiu fatalmente na provocação da morte de Benjamin, contexto de modo algum alheio à do próprio Szondi.

Benjamin trata o trágico situado numa filosofia da história da tragédia, a *revelação* da ideia (do trágico), portanto, só pode ser alcançada pela consideração histórica dessas obras. O método benjaminiano, e em certo grau, por extensão, Szondiano, é filosofia, pois não pretende conhecer a lei formal da poesia trágica, mas a sua ideia. Não há um trágico em si, descolado de uma situação histórica; nem a ideia da tragédia, assim concebida, viria ligada, necessariamente, a uma forma do gênero da tragédia, nem da arte em geral; antes, é fecundo pensar que a própria ideia materialmente incorporada do trágico suscitará ao dramaturgo transições ou variações de gênero, a verificar nas obras.

Essa filosofia da história seria sim para pensar a arte, mas a partir da leitura imanente da forma dramática. Este, o método materialista, formal e histórico, centrado numa dialética configurada internamente como material para o espectador, e mais ainda o crítico, a partir daí, tecerem conclusões. Por esse método, não há volta ao classicismo da tragédia grega. Nem é possível a aplicação de noções externas, advindas de outros momentos da poética, ou mesmo de conceitos pré-determinados. Os dramas trágicos são sempre produzidos numa situação histórica determinada, e sua análise necessariamente inserida no contexto de um pensamento histórico.

Podemos recapitular, então, alguns passos de Szondi.

I. Passagem da poética normativa do renascimento e do iluminismo, baseada na tradição clássica, para uma filosofia da arte, inaugurada pelos pensadores idealistas.

II. Em seu âmbito restrito, a transição seria passagem de uma poética dos gêneros normativa a uma poética especulativa inserida nas estéticas posteriores ao iluminismo.

Cabe lembrar que a poética pode ser entendida como doutrina da poesia, ligando-se à dimensão teórica, à concepção; noutra acepção, como doutrina da arte poética, tem domínio na técnica e no ensinamento do modo de como se deve fazer a poesia. Na dimensão teórica, temos mais a busca de um conhecimento, do que um receituário prévio para julgamento.

No iluminismo, procura-se ainda a referência na *antiguidade*, como modelo. São exemplos conhecidos, Boileau, em relação ao teatro clássico francês, e Lessing, que sobrepõe a arte grega influenciando na alemã.

Mesmo quando Schiller começa a questionar os padrões clássicos de beleza, para Szondi, as teorias da arte desse período continuam a se basear em efeito e imitação.

No projeto sucedâneo idealista de superação do iluminismo, a estética se liberta do caráter normativo e passa a pretender um conhecimento que se basta a si mesmo.

Nos sistemas estéticos de Schelling ou de Hegel, a reflexão sobre os gêneros passa a uma busca dos conceitos que estão por trás de cada gênero, a partir de uma estrutura dialética.

Não mais um gênero poético, o trágico diz respeito agora a uma relação entre o absoluto e o individual, divino e suas manifestações, universal e particular, necessidade e liberdade, ética e desejo individual, existência no mundo real e ideia, como alguns dos pares dialéticos tratados pelos filósofos do idealismo alemão. Pares tratados por Szondi como estruturas que têm em comum a dialética no trágico, servindo como instrumentos refinadores da análise, sem contar a tomada, em contrário, de algumas conclusões conciliadoras de alguns desses importantes idealistas, como a inevitabilidade da condição trágica, a sua consumação como consolo, a resignação diante de um mundo fatal, a dimensão religiosa como estado para além do trágico vivido como etapa anterior, entre outras, que agora não teremos espaço para abordar, e sobretudo, para finalizar, o grande eixo geral dessa conciliação, que é constituído pelo fundo judaico-cristão dominante, pondo a *culpa* e a *expição* como limites supostos de *redenção* da tragédia – um pressuposto da consciência do eu que se pretende ideologicamente uno, crente e senhor de si?

Com Hegel, como já dito, central para o marco dos estudos de Szondi, as formas e gêneros não são mais preestabelecidos, como regras atemporais, mas pensados em sua história. Como manifestações próprias de cada época e, na sua, com a idealização do sujeito diante da problematidade ética. Uma ética com suposto sinal não transcendental, mas pretendida universal e alcançável pelo *espírito*, algo aristocrático, embora já historicamente informado e

guiado.

Ponto invertido, como se supõe sabermos, para os teóricos críticos, Szondi entre eles, uma vez que duvidosa, na história material, seria a sobreposição do *espírito* para afirmar uma *ética em geral* na sociedade conflituosa e partida em classes, assim como a independência da consciência do dramaturgo para compor o *drama absoluto*.

A mimese tradicional é contestada: obras de arte não são cópias, mas manifestações no mundo sensível e na história, do que é *suprassensível*.

Essa questão da passagem das poéticas clássicas para as teorias estéticas posteriores ao iluminismo é o tema de muitos ensaios de Szondi, e fundamenta filosoficamente o surgimento da teoria literária crítica na Alemanha a partir do início do século XX.

Como já vimos, o autor defende que há uma ligação visceral entre a dialética e o trágico, e chega a apontar que da tragicidade teria surgido a dialética. Ou seja, a história do trágico vem em conjunto com a história da dialética, enquanto (meta)lógica histórica das contradições e dos contrários, inseridos nos momentos decisivos de mutação da organização social. Podemos concluir, como ponto importante na teorização de Szondi, que o pensamento sobre a tragédia e o trágico possui vínculo imbricado com o pensamento dialético (histórico), e vice-versa, mas que é possível uma dialética que supere o trágico, sobretudo aquele entendido como eterno, *humano*, inerente, universal, atemporal.

Fim e destino do drama de nosso tempo?

Adiante no tempo, o drama já está mais no teatro do que nas ruas. O espectador vai ao teatro, assistir, sentado e passivo, ao desenrolar da cena.

Já é mais arte e cultura produzida para a plateia, já pagante a uma indústria profissional, passivos e passíveis das emoções, ou do emocionalismo (presença do recurso à sentimentalidade) da identificação primária, mas *a salvo*, isto é, separado, do antigo espetáculo público, concorrencial e inserido na vida da *polis*, e seus efeitos.

No surgimento, em andamento, do drama burguês, a solidão do sujeito, enclausurado nas convenções do eu, da repressão sexual e da etiqueta social, é um dos principais móveis da queda do drama absoluto, aquele que pretendia reproduzir, a rigor, os preceitos da poética normativa clássica. Apesar da insistência relativa na aristocratização de novos tipos burgueses como se encarnados em antigos nobres ou cortesãos, o sujeito em cena já não pode ser herói, muito menos solene. Dividido, perturbado; monologa, mais do que dialoga; e o drama perde força enquanto compacto absoluto, mas ganha enquanto mecanismo de exploração em profundidade das máscaras sociais tidas como provedoras de estabilidade no *status*, porém desestabilizadoras de uma intimidade supostamente feliz, ou bem-sucedida, apenas por ser alocada na ordem e cumprir a *ascese intramundana*.

Cumprir os deveres e códigos burgueses na nova economia da troca, da mercadoria como expressão geral da riqueza, das finanças e da contabilidade de tudo, das empresas e dos negócios como novos entes sociais disseminados, exigia não só uma disciplina de conduta, como uma luta contra os próprios instintos, uma luta tendente ao insulamento patológico, tanto em sentido ideológico (um aniquilamento socialmente instituído), como propriamente clínico, com a inanição da potência de vida (déficit de liberdade da *libido*, p. ex.).

Mais detidamente na *Teoria do drama moderno*, Szondi já teria tratado do que seria a quinta grande mutação na trajetória do drama, mostrando que a feitura do *Ensaio* se fortificou

com um movimento de pesquisa que, concentrado no estado das realizações e problemas do drama na primeira metade do séc. XX, com a perspectiva mais próxima do drama no século anterior, estava em melhor posição de, em retrospectiva, teorizar a respeito da filosofia do trágico *vis-à-vis* a tradição da poética aristotélica e sua longa série de apropriações.

Tornar-se-ia necessário contextualizar, ou seja, epicizar novamente, para que o espectador pudesse se situar e entender ou estranhar com produtividade mínima, sob pena de ficar com um mero gênero de um teatro de costumes, uma peça de entretenimento, uma dramaturgia envernizada e para consumo fugaz. Ao mesmo tempo evento da sociedade e modismo (semi) culto ou *culinário*.

No drama moderno, em geral, o herói já não pode, ou não sabe, como agir tanto, restando o trágico na percepção regida por um ponto de vista que destaca a *impotência*. Não mais a elevação e a exaltação, mesmo que com destruição, de uma figuração de caráter que enfrenta até o fim, e independentemente das consequências, incluída as piores penas ou a pena de morte.

O indivíduo, pela ideologia do sujeito burguês, formalmente autônomo na psicologia do ego consciente e soberano, e na titularidade subjetiva de direitos, é psicologicamente enfraquecido, hesitante, mutilado ou dissimulado. Não reconhece, nem é reconhecido, pelo outro. Ao menos, não o é para além das convenções da aparência de normalidade social. Quebraram-se laços antes mais definidos como papel orgânico na comunidade. O desconforto tem de ser comunicado pelo drama ao espectador, que se espanta e incomoda.

O conceito moderno do trágico entra no terreno da incompletude, da deterioração, do fragmento e do desentendimento. O mundo é um problema, a personalidade também; divide-se, oscila, parte-se; a sociedade já não se reúne, é também dividida, há, como dominante, exploração econômica pela acumulação exponencial de capital, divisão de classes mais nítida com o assalariamento, opressão social, repressão e submissão.

O herói não encontra identidade, mas a ela não pode, em geral, renunciar, e tem de conviver com essa desintegração sem convicções ou assunção de suas ações de vida ou morte, ao lado do operativo exercício de uma etiqueta comportamental.

A tragédia cai para dentro da subjetividade e não há mais tradição aristocrática ou de referenciais idealizados ou potencializados enquanto *solenes* ou *elevados*. A corte, paulatinamente, podemos inferir, transforma-se nas classes médias e com pretensões de ilustração ou esclarecimento, em alguma fatia, crítico, mas em grande parte, conformista.

A morte já está no cotidiano, e o trágico se desloca, movido pela materialidade histórica da ascensão da promessa burguesa de liberdade, para o contraste prático com sua impossibilidade ou grande quebra de expectativa de universalismo de suas divisas de liberdade, igualdade, fraternidade, quando não a exclusão, indiferença, ou repressão do novo regime quanto à presença do povo, dos trabalhadores, do personagem figurante popular.

O drama já não cabe em si nem no presente; ele demanda, desarticulado do classicismo, novas poéticas que se concentram na especificidade de cada obra.

Outras são as soluções formais, que, agora, enfeixam, em grau tônico, a falta de solução, e indicam a complexificação do impasse entre personagens que encarnam a vida burguesa enquanto figurino e seus antagonistas, internos e externos, que se debatem no dilema de como se rebelar e escapar da morte em vida, inculpada impiedosa e insidiosamente como normalidade no progresso do capitalismo moderno, tendo disso mais ou menos consciência – esse o problema moderno com que os atuais poetas trágicos, ou sucedâneos, se

defrontam ao oferecer o drama em estado *desfigurado*.

O que não é de modo algum uma causalidade de quebra da poética, mas sim, deve-se, fundamentalmente, à historicidade material da nossa sociedade da vida administrada, uma sociedade de classes e que toma disso consciência histórica, teórica, prática. O capitalismo estende o manto mortuário embutido no rosto anônimo das multidões representadas num drama social que não “fecha”, e cujos senhores também se surpreendem enredados em papéis que, se lhe permitem a prosperidade do dinheiro, da propriedade, da posição de sociedade, entram em choque dissimulado, hipócrita, mas efetivo, com o novo mito da estabilidade da personalidade e de um ego privado, dono de si. Um ego entre a ilusão da soberba, o funcionalismo estéril, ou, dadas as próprias expectativas ideológicas de autonomia individual vindas com a revolução burguesa, o fracasso e toda sorte de heteronomias que impõem, ao cabo, e em geral, o conformismo ou a dissimulação que aprisiona e disseca quando pretende mostrar-se superior e em *performance* ou *desempenho de mercado*.

O *mercado* quase plenipotenciário desidrata o sujeito que erige em peça funcional ideológica como se autônomo, sujeito que passa mais a *função* que a *protagonista*.

Impossibilitado de aqui, neste espaço, ampliar o comentário mais detalhado sobre a erudita argumentação de Szondi, e sobretudo, incursionar, a respeito das próprias obras dramáticas por ele analisadas, saltarei para uma finalização que pretende pontuar um exercício sobre a possibilidade, provável, de uma transição do drama moderno, e alguma perspectiva contemporânea.

Resgatando um trecho imediato de continuidade à epígrafe que escolhi, prossegue Szondi, em sequência ao *desabamento* da reflexão concentrada diante do trágico:

Quando uma filosofia, como filosofia do trágico, torna-se mais do que o reconhecimento da dialética a que seus conceitos fundamentais se associam, quando tal filosofia não concebe mais a sua própria tragicidade, ela deixa de ser filosofia. Portanto, parece que a filosofia não é capaz de apreender o trágico – ou então que não existe o trágico. (SZONDI, 2004, p. 77)

Como ponto de chegada, talvez o principal, comentarei, muito inicialmente, e mais para efeito referencial, Brecht. Seu teatro dialético. Teatro materialista. O drama épico, assim tornado tanto por opção estética, como histórica. Numa poética chamada anti-aristotélica (!), deliberada e conscientemente dirigida à provocação e ao desconforto do espectador não mais como tal, mas como membro ativo e participante, pensante, não só do *espetáculo*, mas da vida real na sociedade de classes sob o capital modernizado e em processo exponencial de mundialização.

Como artista e militante contemporâneo da descoberta *científica* e divisora d'águas do conhecimento sobre a história, de que a sociedade não só é dividida, como sua dinâmica se dá pela luta de classes, independentemente do grau de materialidade da ideologia da normalidade capitalista, ou da ordem burguesa – ainda que com modificações que trouxeram progresso, mas com permanências de barbárie.

Da sentimentalidade ao conhecimento e ao distanciamento entre a ação dramática, há sua mediação de explicação, e com isso o envolvimento épico, isto é, a narração chamando à reflexão e à ação própria, pois o próprio drama aponta que a fábula, o mundo e seu próprio ser, além de históricos, são modificáveis pela ação humana embasada no conhecimento

científico e político.

Ele exige em seu *Pequeno organon para o teatro* que o olhar científico, ao qual teve de se submeter à natureza, se volte aos homens que a submeteram e cuja vida agora quem determina é sua exploração. O teatro deve retratar as relações entre os homens na época da dominação da natureza, mais precisamente: a “discórdia” dos homens por obra desse gigantesco empreendimento comum. E Brecht reconhece que isso implica a renúncia à forma dramática. Uma vez que se tornaram problemáticas as relações entre os homens, o próprio drama é posto em questão, já que sua forma as afirma como não problemáticas. Daí a tentativa brechtiana de contrapor à dramaturgia ‘aristotélica’, tanto teórica como praticamente, uma dramaturgia épica ‘não aristotélica’. (SZONDI, 2011, p. 115)

Entre outros sintomas, e é talvez adequado lembrar Freud, que dizia ser a psicanálise uma ciência, isto é, um conhecimento específico de diagnose, uma teoria da mente ou aparelho psíquico como meta-psicológico (portanto para além da suposta autonomia plena de direito do eu), e um método de transformação do sofrimento neurótico ciente de que *o ego não é senhor em sua própria casa*, com *O Capital*, Marx teria firmado o marco de que, uma vez conhecida em profundidade a dinâmica histórica do modo de produção capitalista, as contradições materiais econômicas entre forças de produção e relações de produção seriam fundamento até certo ponto ideologicamente oculto, mas real, da suposta ordem liberal contratada socialmente.

O campo da ética hegeliana definir-se-ia por mais do que um sujeito pensante, ainda que dialético. Não seria a consciência que determinaria o ser social, mas o inverso.

Nesses parâmetros, e seguindo o método da leitura concreta de obras, explicitou-se que o mundo não era um só, nem o trágico, eterno, nem a humanidade unificada.

O fato é que, o drama épico, conforme arte e teoria da arte em Brecht, indica colocar a ação dos homens em nova quadratura teórica e prática. Dada a conjuntura histórica das guerras mundiais e seus fenômenos conexos, da luta de classes e da primeira experiência de fôlego de uma revolução socialista/comunista, dos movimentos de libertação nacional-populares em países periféricos, da luta contra a pobreza, o horizonte de análise informado pressupunha *tomada de posição*, e foram muitos os choques na *poética* do drama, entendida nos dois sentidos.

A ideia encarnada de trágico assumiu dimensões desmistificadoras de uma causalidade de destino ou fatalística dos sofrimentos sociais ou da funcionalidade cotidiana.

Uma mudança no conhecimento, para concordar ou discordar, ou pensar dialeticamente, e também no modo de identificação se impôs: não era mais possível a indiferença, após a informação, sob pena de cumplicidade com uma ordem iníqua.

Daí o drama não está mais fora do mundo, o drama precisa explicar o mundo, para que a identificação não se paute mais por certa infantilização, ao mesmo tempo esterilizante (à crítica) e perigosa (pelo potencial de manipulação), do público imerso na passividade da vida burguesa e suas frustrações, nem pela saída sentimental e edificante da boa vontade, dedicação ao trabalho e ao acúmulo da prosperidade e de propriedade, por uma ética edificante e abstrata, por uma hipocrisia aliviada com a ajuda filantrópica aos *desfavorecidos*,

para ficar em exemplos de primeira hora.

Neste contexto, qual o domínio do diretor, qual é sua abrangência?

Grosso modo, por minhas deduções da leitura de Szondi e fruto de outras leituras que aqui não poderei detalhar, cabendo, é certo, o desdobramento destas já longas notas noutro trabalho, a transição representada por Brecht (parte importante numa cadeia evolutiva do drama moderno) poderia ser resumida num nível de mutação de um teatro para o qual o trágico desceu da filosofia para a *arena científica*.

A ação, não é mais corolário do herói, aliás, o próprio conceito tradicional de herói trágico entra em profunda questão. A epicidade se impõe como ideia de um mundo em conflagração, expressa ou implícita. Um mundo mais inteligível, em que a própria capacidade destrutiva é significativamente mais conhecida, bem como os possíveis antídotos, as possíveis e realizadas, em parte, mais ou menos fracassadas, ou exitosas, dialéticas de pôr em prática a transformação da sociedade e a universalização, real, dos direitos professados pela burguesia em seus diversos estandartes ideológicos.

Então, o herói teria mais ligação com o mito do indivíduo, e o homem e a mulher passam a saber, ou perceber, que são seres socialmente constituídos, e para maior complexidade, seres cuja consciência é, ao mesmo tempo, solução e limite. Solução, para a luta coletiva da liberdade efetiva na história social. Limite, com a escolha de uma vida egoísta (em mais de um sentido), portanto, apesar dos luxos, mercadorias e bibelôs, fadada ao aprisionamento funcional na *burocracia* e na *vida hierarquizada*, e esvaimento da personalidade pelo tédio e desintegração (por trás do esforço de fachada) diante do paradoxo de que o amor ao próximo, seja pelo ideário religioso em geral, seja pela alegada igualdade de direitos e liberdade para mercadejar, não tem consistência prática sem a ação correspondente, num mundo de tanta desgraça e ferocidade, explicáveis e não computáveis a uma natureza humana às vezes até chamada de trágica. O ressentimento ronda e se materializa como reação.

Ou seja, o próprio conceito de trágico entra em disputa. O herói, ou anti-herói, deve pôr em ato sua indignação. Os homens reais não são os mesmos, as ações imitadas não se tornam verossímeis a todos, não há fórmulas trágicas, os heróis caíram e não há mais divindades nem destino sobrenatural. O drama teria acabado? É simples, não há mais heróis. O herói é o homem, e ora não lhe é garantido o título nem muito menos a vitória. Ninguém virá lhe salvar. A nova ordem depende dele. Esta a sua pouca força, esta a sua grande fragilidade. Que fazer? A história não é só uma especulação, mas ela é concreta, demanda decisão. E não tem preferências sentimentais. Entender isso, sentir isso, e adotar uma postura de ação cabível é talvez o imperativo de uma nova dramática. O trágico se fez épico?

Já disse que não poderei me alongar em comentar mais a seminal obra de Szondi, mas em relação a esse brevíssimo ponto de chegada resumido em Brecht, não sem assinalar que há uma variada cadeia de dramaturgos traçando a transição que leva à epicização do drama e do trágico, e tem, como uma das principais prévias dessa mutação, o estreitamento e a passagem tendencial a uma condição estática na cena, levando a ação a diminuir, e a aumentar o enquadramento da situação, isto devido em sobremodo ao isolamento em regra da vida burguesa naturalizada. Este elemento, entre outros, e em vários dramaturgos, pode ser visto em detalhe na *Teoria do drama moderno*.

No entanto, gostaria de comentar uma linha vinda de Büchner. Especificamente de *A morte de Danton*, o último drama trágico constante na série de análises de Szondi, no *Ensaio*, sintomaticamente.

Já ali há a inserção de novos heróis ou personagens de primeiro plano. E secundariamente em protagonismo, mas representativa pelo volume da presença e vivacidade, a problemática da revolução, dos burgueses engajados, mas de trabalhadores, massas, populares, mesmo num processo revolucionário, o da revolução francesa, que teve, ao final do processo, a conquista do novo estado pela burguesia estabelecida, que passou a refrear o ânimo popular.

Outra peça de Büchner, com certeza, que antecipa essa estética, coloca ao centro, pioneiramente, um trabalhador, um soldado plebeu, é *Woyzeck*. Sobre a qual não me estenderei aqui, por motivo de espaço.

Já é perceptível o lançamento do sujeito contra o destino, ou a necessidade, ou o curso natural dos acontecimentos. Trata-se, segundo o comentário de Szondi, da *tragédia do revolucionário*.

Danton não é mártir. Tomba como vítima da revolução, que aniquila seu partidário, o qual, por sua vez, tenta impedi-la de se tornar tirânica. “A revolução, que a princípio foi destrutiva para poder trazer alívio, no final destrói porque não pode aliviar.” (SZONDI, 2004, p.133).

Danton é um revolucionário que defende a moderação no dispêndio da violência por eliminação física do adversário. Herói trágico, pois morre também para contrabalançar a execução de um grupo extremista, os radicais hebertistas; para não dar desconfiança ao povo, serve de expiação. Morre mais pela causa do adversário do que por sua própria.

“Não fomos nós que fizemos a revolução, mas ela que nos fez”. Nessa voz inscrita na peça, é que podemos já perceber o drama revolucionário, entre intenção e realidade; ação e situação levantando o problema da liberdade e seu método – encarnado na história.

Danton também é executado por seu comportamento e hábitos já exercidos e ao mesmo tempo projetados numa vida futura. Seu pecado, fazê-los no presente. A questão da finalidade da conquista revolucionária e sua promessa de felicidade, de uma vida social melhor e existencialmente aberta a um hedonismo mundano e de conteúdo libertário na prática – como contraponto aos conteúdos de repressão, mesmo no movimento de ruptura, desperta, sintomaticamente, o ressentimento (moralista) da massa popular, que ganha foros políticos, ao tachar Danton de *traidor*.

A cegueira do dogmatismo, independente de sinal ideológico, e o automatismo devorador da revolução, não quer dizer que a ela não assista razão em derrubar a ordem do antigo regime.

Danton não sucumbe apenas à revolução, mas à vida revolucionária que já conquistou. Ele permaneceu fiel à felicidade que não negaria a ninguém, não é um moralista, nem menos ainda seria um traidor político ou diplomático.

Além da tragédia na revolução, o homem Danton se torna vítima de si mesmo, pois tinha consciência da necessidade de mudança da ordem social, como suficiente tônus para viver a vida com valores revolucionados, antes mesmo da consumação.

Esta consciência, à qual não poderia renunciar, sob pena de tibieza consigo próprio e sua causa, é a mesma que vai lhe antecipar o vislumbre de que será morto por seus *correligionários*. Ele está adiante e não pode recuar, por isso já se sabe morto numa vida que já não podia exercer plenamente antes, nem pode fazê-lo, mesmo na revolução.

O esconderijo para tal dilema seria mesmo o túmulo, único que calaria sua memória, pois qualquer outro manteria vivo seu aguilhão, com o qual o combatente não poderia

conviver, tanto pela quebra de uma visão de vida já conquistada pessoalmente, quanto, com destaque, para a *culpa* também pelos assassinatos dos prisioneiros da nobreza e do clero, cometidos sob sua responsabilidade.

Nesse ponto, por não poder decidir por si próprio se sua ação foi justa ou injusta, Danton se pergunta: “O que é isso que, em nós, mente, fornicar, rouba e mata?” (*ib.*, p. 136).

Pergunta que será fundamental numa dialética da consciência, por trazer, aliada aos imperativos revolucionários em ato do *é preciso*, a materialidade verificada nos desdobramentos do drama moderno, indicando que a consciência não se exerce com a autonomia que, de modo histórico, e, podemos então visualizar, retrospectivo, procura alcançar em ideia ao se auto-representar dramaticamente.

Em imagem expressiva, Danton diz para Robespierre: a consciência é um macaco atormentado diante do espelho. Em face dessa *imprecisão fugidia* na captura do que é a consciência, Danton, herói revolucionário, tragicamente, foge à sua própria luta interna pois prefere que sejam seus assassinos os inimigos externos, ainda que partidários, e proclama: eles querem minha cabeça, que fiquem com ela.

Nessa *clareza* de perquirir a consciência, dela desconfiando, e com ciência do conhecimento, os sentimentos tradicionais familiares tornam-se estranhos a Danton, modulados pelo dramaturgo.

Para Szondi, é referencial a transposição de um aniquilamento salvador a uma salvação aniquiladora. Numa, morre o herói e fica a sucessão da tragédia, noutra, a vida retirada ao herói revolucionário permanece a manter pulsante o problema trágico-histórico.

A subjetividade autoconsciente e capaz de buscar a eticidade tida como geral é posta em radical problematização, numa espécie de sondagem avançada da psique como uma região incógnita, movediça e complexa. Diferentemente de Hamlet, Danton sabe, pensa conhecer a vida, toma decisões, mas chega à conclusão, após agir, que tanto vale permanecer no mundo ou dele se retirar.

Outra figuração forte é a de o que são cinquenta anos de vida senão o arranhar nas tampas das sepulturas?! A tragicidade de Danton não é ser levado à morte pelas contradições da vida, mas sim que a morte entra em contradição com sua vida no próprio território da vida. Um paradoxo e um problema novo no trágico já moderno: a morte aninhada na própria vida cotidiana e em sua consciência. Em oposição a Fedra, Hamlet ou Demétrio (heróis também analisados por Szondi), que têm de morrer para salvar a tragédia, Danton não o tem, pois morto já está. É uma vida que se experimenta sabendo-se morta. A guilhotina, nesse caso, já encontra um morto em combate na vida (e no conhecimento). “Sob a guilhotina o herói de Büchner vem a ser uma expressão intensificada de si mesmo: a morte de Danton é a vida de Danton.” (*Ib.*, p.139).

Resoluto, porém duplamente morto, já desde Büchner (por sua vez, morto aos 23 anos em 1837), com efeito, o drama trágico moderno conta o mundo, um mundo em violência revolucionária e/ou reacionária, uma ordem convulsa, mas em disputa ideológica por interesses materiais na manutenção/oposição dessa vida morta. Para acompanhar tal estado de coisas, o drama não é absoluto nem se dá só no presente; não respira mais tanto a trajetória do herói, mas sim o conhecimento de sua circunstância, de seu cerco e suas possibilidades, mais próxima dos homens comuns despertos ao andamento e aos acontecimentos da história. Homens impelidos a uma nova épica, apartados da longa duração da tragédia?

Mais duas linhas de desenvolvimento do trágico sob uma concepção crítica

A obra de Raymond Williams, *Tragédia moderna*, vem aqui, abordada *en passant*, permitir o desenvolvimento desse itinerário sobre o trágico que procurei comentar a respeito do estudo de Peter Szondi.

Entre alguns pontos importantes, Williams situa a tragédia moderna, colocando a palavra *trágico* como, se diferente do triste, também diferente do rito solene e de altos personagens *da sociedade*.

Guerra, choques, dizimações, ferocidade urbana, desemprego, pobreza, convulsões ou exclusões sociais são elementos atuais trágicos. A tragédia das classes trabalhadoras é outra quanto à das outras classes. A modernidade é vista como trágica em específico, pela secularização e pelo avanço no conhecimento. Entre o *acontecimento trágico* cotidiano, o *acidente*, o *sofrimento comum* e a tragédia *dramática tradicional* – há muitos matizes e ligações. O sentimento do trágico na estrutura de vida contemporânea estaria envolvido com uma nova radical mutação no drama?

Talvez a questão da localização do conteúdo ético na atualidade acidentada do século XX seja tanto introdução quanto conclusão momentânea e chamado à reflexão sobre o estado do drama e do trágico hoje.

Vejamos essa citação um tanto longa, mas bastante jungida ao percurso que fez o leitor(a) que até aqui chegou:

Mas o que é realmente significativo é a subsequente separação tanto do conteúdo ético quanto da ação humana de toda uma classe de sofrimento comum. Yeats, com o seu “se a guerra é necessária, ou necessária em nosso tempo e lugar”, pode ter sido simplesmente excêntrico, mas excluir da tragédia alguns tipos de sofrimento, com a justificativa de que esses são um “mero sofrimento”, é característico e significativo. Há a exclusão, já evidente na linguagem de Hegel, do sofrimento comum, o que, certamente, é vincular inconscientemente sofrimento significativo e nobreza (social). Mas há também a mais profunda exclusão, relacionada a essa primeira, de todo o sofrimento que é parte do nosso mundo social e político e das suas relações humanas reais. A verdadeira chave para a moderna separação entre tragédia e “mero sofrimento” é o ato de separar o controle ético e, mais criticamente, a ação humana, da nossa compreensão da vida política e social. (...) Os eventos que não são vistos como trágicos estão profundamente inseridos no padrão de nossa própria cultura: guerra, fome, trabalho, tráfico, política. Não ver conteúdo ético ou marca de ação humana em tais eventos, ou dizer que não podemos estabelecer um elo entre eles e um sentido geral, e especialmente em relação a sentidos permanentes e universais, é admitir uma estranha e específica falência, que nenhuma retórica sobre a tragédia pode, em última análise, encobrir. (WILLIAMS, 2002, p. 73)

Nessa disjuntiva entre compreensão da vida política e social, e a separação do *controle ético* é que vejo a ligação central que se estabelece entre a teorização do *Ensaio*, as análises de Büchner e Brecht, em particular.

O fio que une a epicização do drama trágico moderno parece guardar estreita relação com o avanço de novas situações e ações humanas nos séculos regidos pelo choque e pela repercussão das duas maiores revoluções da modernidade, bem como, simultaneamente, com a mudança qualitativa no conhecimento científico, e estético, do que, em boa parte, antes era estilizado como *determinismo*, idealismo ou transcendência.

A escala de sofrimentos e acidentes no século XX abalou definitivamente, ou por muito tempo, a concepção da lei ou da ordem que define quais desgraças são ou não significativas. Sempre houve, em grau a analisar caso a caso, a alienação dos males que afetaram parcelas da sociedade humana. E, nos reforça Williams, “A definição de tragédia como dependente da história de um homem de posição é justamente uma tal alienação: algumas mortes importavam mais do que outras, e a posição social era a verdadeira linha divisória – a morte de um escravo ou de um servidor não era mais do que incidental e certamente não era trágica.” (*Ib.*, p. 74)

Uma ironia notável da burguesia foi o surgimento e a consolidação do indivíduo, quando da passagem da esfera do príncipe ao cidadão. Quanto à *tragédia*, houve no gênero menos mudança da *estrutura de sentimento* do que transferência ou extensão da categoria trágica antiga a uma nova classe ascendente. No entanto, essa ampliação determinou *em tese* a concessão da experiência trágica a todos os homens, mas a sua natureza foi drasticamente limitada. Esse gênero estético advindo da posição social elevada, afina e exclui a abrangência, embora a ideologia burguesa supostamente teria ampliado o gênero humano civil. O drama burguês continua e acentua a captação de contradições entre o dito e o não dito, daí sua tônica na impotência e na entropia, quando não edulcorado.

Por outro lado, dos que anunciavam o estreitamento e as tentativas de perquirir formalmente sobre o paradeiro do herói trágico e sua capacidade de enfrentar o destino e o conflito que o aniquilará, com firmeza de postura, esse drama indicava, em negativo, a afirmação da ordem correspondente. “*Encontrar* significação é ser capaz de tragédia, mas, obviamente, foi mais fácil encontrar uma ausência de significação. Assim, por trás da fachada da ênfase na ordem, a essência da tragédia murchava.” (*Ibid.*, p. 76 – grifo do autor).

O ressurgimento renovado do teatro épico apontou para um horizonte, problemático, é verdade, de retomada de potência e significação, desta feita sob a égide de uma concepção, de um conhecimento e uma ação histórica cientes da possibilidade da superação da ordem capitalista. Resta ver, por coerência do método, o saldo da leitura concreta da ação dramática *não-aristotélica*, enfeixada aqui na obra brechtiana (mas com outras vertentes, como as chamadas *pós-dramáticas*, em direção diversa). Cabe análise desperta, até por essa pretensão, inédita em tal magnitude na longa tradição desde a poética da tragédia clássica grega.

A escolha dessa linhagem dialética, não mais idealista, superpõe a complexidade da transformação social democrática e universal também para os trabalhadores e marginalizados pela herança burguesa e da ordem prioritária ao mercado e, mais recentemente, às finanças especulativas *globalizadas*, não sem vislumbrar as vicissitudes da *tragédia do revolucionário*, em várias acepções, mas pensando concretamente que bem maiores são aquelas já vividas há séculos sob a ordem instável, destruidora, e cotidianamente mortífera do capitalismo realmente existente. Estaria Prometeu morto e comprado?

Permanência, caos e estabilização, realismo sóbrio e atualidade do trágico

Por fim, quero comentar a obra recente de Terry Eagleton – *Doce violência: a ideia do trágico*.

Muito poderia ser engendrado nesse comentário, mas quero me ater a um ou dois aspectos já abordados na *introdução* (pp. 11-21), que me parecem agregar questões instigantes a respeito da dialética do trágico, e de seu vínculo com as revoluções da modernidade e com o pensamento democrático e radical-crítico da metafísica ideológica burguesa.

Com um tom suavemente irônico, Eagleton diz constatar hoje a tragédia meio fora de moda. Guerreiros viris, virgens imoladas, fatalidade cósmica, aquiescência estoica fariam parte de uma zona de sugestionalidade. A aristocracia, com seu tom solene e portentoso, não bate com cultura de massa, ou massificada, ou indústria cultural e seus sucedâneos, nem com a deriva culturalista. A tragédia passa ao largo do léxico pós-moderno. Para algumas feministas, ela é chauvinista: tem enamoramento demais pelo sacrifício, assemelha-se a histórias eruditas para garotos. Chegamos a ponto central: “Para a esquerda em geral, ela guarda uma desagradável aura de deuses, mitos e ritos de sangue, culpa metafísica e destino inexorável.” (EAGLETON, 2013, p. 11)

Alguns teóricos de esquerda, dos poucos que resolvem estudar a arte trágica, ou a arte da tragédia, essencializam a forma. Só que, em vez do modo afirmativo, o fazem em modo negativo, isto é, a região da tragédia, se universal, o é como perda.

O texto de Eagleton não é um estudo histórico da tragédia, é, antes, uma obra política, que separa a intervenção na conjuntura, do estudo objetivo da história, e vai argumentar no sentido de que também a tradição do trágico não se reduz a historicismos, venham de onde vierem, e mesmo a esquerda estaria enganada se pretende ter o monopólio da contextualização histórica.

Lembrando a citação de Benjamin, de que, no capitalismo a revolução não é um trem desgovernado, mas sim, um freio de arrumação, de emergência, o autor aduz que há certas mudanças que são desagradáveis e indesejáveis, e permanências e continuidades que devem ser afirmadas e admiradas. E complementa asseverando que é o capitalismo que é anárquico, extravagante, fora de controle, e é o socialismo que é moderado, pragmático e realista.

Ao contrário do que poderia supor o mudancista apressado, o polo do socialismo, de certo modo, prima pelo desejo de estabilização. Contra o reducionismo de certa esquerda historicista, há tempos combinados de mudança histórica, sulcos, entre conjuntura, longa duração e, zona intermediária, situação política. Há coisas que não se alteram, ou se alteram muito gradativamente. A maior parte de qualquer presente é feita de passado. História é em grande medida continuidade. Pelo seu complexo peso material, não pode ser constantemente remodelada. Por isso, é desejável um realismo sóbrio; o que não quer dizer, descrença política.

O choque súbito de conjunturas políticas, com deslocamentos drásticos no equilíbrio de forças políticas, é assunto privilegiado do materialismo. Como exemplo provocante, cita a queda do bloco soviético, quase do dia para a noite, com mínimo de violência.

Um materialismo genuíno, contudo, estará atento a estruturas permanentes da nossa generidade, nosso ser genérico, em oposição a um relativismo historicista ou ao idealismo. Para certo esquerdismo, há que se considerar a fundo a longa duração, pois senão, a parelha contingência/essencialismo corre o risco de ser idealismo inesperado. Verdade é que há algo que não muda, ou muda muito lentamente, e isso não é necessariamente ruim.

A tragédia envolve-se com o embate acalorado das conjunturas históricas, mas, visto que há aspectos do sofrimento que estão também arraigados em nosso ser genérico, ela

também presta atenção a esses fatos mais naturais, mais materiais da natureza humana.

Amor, envelhecimento, doenças, medo da própria morte, sofrimento pela morte dos outros, brevidade e fragilidade da existência humana, contraste entre essa fragilidade genérica e a aparente eternidade do cosmos, são traços recorrentes das culturas humanas, independentemente de quais e quantas maneiras possam ser representados.

Todos morreremos, e isso não é conspiração de classes dominantes, mas sim um destino do corpo. Biologicamente, o ser humano pouco mudou. Nem os sentimentos e representações mais próximos dessa realidade, também pouco mudaram. E, dentre essas considerações, o autor cita a propósito a tragédia de Filoctetes. Toda política precisa estar ancorada na genericidade das fragilidades humanas, ainda que para mudá-las, e não apenas lamentá-las.

A tragédia pode ser, entre outras coisas, uma conciliação simbólica com nossa finitude e fragilidade, sem a qual qualquer projeto político pode soçobrar; mas essa fragilidade é também fonte de poder, já que está onde algumas de nossas necessidades se estabelecem. (*ib.*, p. 19)

Aqui cabe interligar a possibilidade e o problema dessa *conciliação* também com os traços mais *pulsionais*, contidos na pergunta de Danton sobre o que em nós se agita pelo sexo, pela agressividade (incluída a autodestrutiva) e até o assassinato, pelo roubo e pela mentira, ou seja, interditos da violência sob a capa civilizatória.

A tragédia vai de encontro à ortodoxia da esquerda cultural, pois permite a leitura incômoda e, ao mesmo tempo, requisitada para a ação consequente, de que mais nos submetemos do que empreendemos, que temos pouco espaço para manobras. Reconhecer isso, é lado positivo de uma crença mistificadora no destino. Somente reconhecendo as restrições é que podemos agir. Em vez de fatalismo ou pessimismo, realismo sóbrio como base segura única para política ou ética efetivas. Isso é uma forma de visitar a *verdade universal*: o peso da história e não só o do presente – por eminência, dramático.

A tragédia perturba parte da esquerda cultural por sua profundidade desconcertantemente portentosa, o que, surpreendentemente, constitui antídoto, ou seria antítese, a uma agitação praticista de superfície.

Eagleton, ilustrativamente, lança o exemplo da religião em comparativo com a tragédia. É de ressaltar a facilidade com que certos setores descartam ou desprezam a permanência da instituição religiosa em muitas comunidades humanas, como fato histórico e fator materialmente cultural.

Se causou danos e consagrou a pilhagem e canonizou a injustiça, atacou a liberdade humana e protegeu ricos e poderosos, também há ideias e práticas teológicas que podem ser politicamente esclarecedoras.

Vamos explorá-las. É nesse diapasão que o autor conduz a analogia com a tragédia e sua filosofia da história, demarcando que a esquerda, sem dúvida, não demanda um discurso metafísico idealista, mas não cabe interditar a visão teórica por ato de vontade, é recomendável – ainda mais na tendência da permanência em longa duração – alargá-la.

Para a minha finalidade aqui, repito as palavras do autor, sobre o que pretende o estudo da *doce violência do trágico*: não tem de ser descartado ou aceitado, mas assimilado e atualizado, com respeito à permanência ainda que intelectualmente passível de superação de

uma condição trágica, porém, se há fragilidades nessa abordagem, a tese é a de que elas são, justamente, históricas, e, portanto, não facilmente contornáveis.

É preciso, então, ter como índice da ação na experiência uma teoria não fatalista, nem presunçosa ou apressada.

Conclusão?

Dessa forma, o pensamento sobre o *trágico* confirma e atualiza seu potencial de *desabamento* ao tentar, tal qual Ícaro, a aproximação à ideia, organizada na história, da tragédia; quando já vivemos a possibilidade teórica de sua superação, para muitos já tida como convicção, vemos que sua atração permanece, e se dobra sobre si, e esse *centro de atratividade*, sem ser eterno, não é necessariamente contingente. Merece o estudo da ação concreta encerrada no drama.

Nesse intervalo finito, o esforço do leitor esteticamente interessado no drama trágico, situa a queda ou o movimento e a variação do herói na história, bem como refina seu realismo sóbrio na política, e no considerar da ação, tanto quanto possibilitem suas forças que lhe movem e a *fortuna* que lhe encontrou em seu próprio *drama*, um drama dos seus.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- EAGLETON, Terry. *Doce Violência – a ideia do trágico*. Trad.: Alzira Allegro. São Paulo: Unesp, 2013.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad.: Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- _____. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad.: Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad.: Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

OBRAS CONSULTADAS

- ALTHUSSER, Louis. *Sobre Brecht e Marx* (1968). Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista>> Acesso em: 26 set.2015
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Ed. e trad.: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- COSTA, Iná Camargo. *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular/Nankin Editorial, 2012.
- GUINSBURG, J. e KOUDELA, Ingrid Dormien (org., trad., apres.). *Büchner: na pena e na cena*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad.: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. Trad.: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.