

## O DESTINO TRÁGICO E A LUTA PELA AUTOCONSCIÊNCIA NA ARTE EM *A MORTE DE DANTON*, DE GEORG BÜCHNER

THE TRAGIC DESTINY AND THE STRUGGLE FOR  
AUTOCONCIOUSNESS IN ART IN *DANTON'S DEATH*, BY  
GEORG BÜCHNER

Daniele Rosa\*

**RESUMO:** Este estudo analisará o drama *A morte de Danton* (1834-1835), de Georg Büchner, à luz do ensaio “O verdadeiro e o falcisticamente falsificado Georg Büchner” (1964), de György Lukács. Tem-se como objetivo investigar como os problemas estéticos, fundamentais na figuração artística, se constituem *organicamente* no reflexo da vida social, a fim de resgatar os elementos que tornam possível reconhecer o significado do *phatos* humano na sua concretude da vida objetiva, em detrimento a um sentimento de impotência e de fatalismo estabelecido pela filosofia liberal.

**Palavras-chave:** arte; fatalismo; drama; Büchner; Lukács.

**ABSTRACT:** This study will analyze the drama *Danton's Death* (1834-1835) by Georg Büchner, in the perspective of the essay “The Real Georg Büchner and his Fascist Misrepresentation” (1964), by György Lukács. It aims to investigate how aesthetic problems, which are fundamental in the artistic figuration, organically constitute themselves in the reflection of social life, in order to rescue the elements that make it possible to recognize the meaning of human *phatos* in its concreteness in objective life, in detriment of a helplessness feeling and the fatalism established by liberal philosophy.

**Keywords:** art; fatalism; drama; Büchner; Lukács.

---

\* Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília, Brasil. Professora no Instituto Federal de Brasília. E-mail: danysr@gmail.com

Lukács, em seu prefácio à edição húngara de *Arte e Sociedade*, afirma que seus principais escritos sobre estética preocuparam-se em definir como os problemas estéticos, fundamentais na figuração artística, se constituem *organicamente* no reflexo da vida social. Nesta organicidade contraditória entre arte e vida, desenvolve-se uma concepção marxista de tragédia, na qual se torna possível reconhecer o significado do *phatos* humano na sua concretude da vida objetiva, em detrimento a um sentimento de impotência e de fatalismo estabelecido pela filosofia liberal.

Diante disso, à luz do ensaio “O verdadeiro e o falsificadamente Georg Büchner” (1964), buscar-se-á analisar neste artigo como o destino trágico dos personagens, na ficção, e o do autor, na objetividade, torna-se representativo dos dilemas humanos e ilumina as alternativas de superá-lo, estabelecendo, quando necessário, uma aproximação às categorias centrais da estética lukacsiana, como necessidade, particularidade e realismo.

Início citando uma das falas do personagem Danton:

É de necessidade, sim; era esta a necessidade. Quem irá amaldiçoar a mão sobre a qual caiu a maldição da necessidade? Quem declarou esta necessidade? Quem? O que é isso que dentro de nós se prostituiu, mente, rouba e assassina? (BÜCHNER, 2004, p. 120)

A citação acima é uma fala de Danton, em sua casa, à noite, após saber que o Comitê de Salvação Pública decidiu por sua prisão e, aquilo que até então o personagem duvidava, viria realmente a acontecer: sua morte na guilhotina. Morte que, para o leitor, já está anunciada desde o título, *A morte de Danton*, constituindo-se assim como uma importante representação do que foi um dos capítulos mais controversos e decisivos do desenvolvimento da história humana: a Revolução Francesa.

Escrita por Georg Büchner entre 1834-1835, este drama apresenta-se em quatro atos, nos quais se encenam as duas últimas semanas antes da execução de Danton, realizada no dia 5 de abril de 1794, em Paris. Os fatos anteriores a esse desfecho são revelados no enredo a partir das lembranças deste que foi um dos principais artífices da Revolução Francesa.

Fartamente documentada, Georg Büchner inseriu trechos de discursos e outras informações encontradas em registros históricos da época, modificando-os quando julgava necessário. Tais registros eram extraídos dos próprios discursos e transcritos ao drama. Isso, por si só já intensifica a complexidade da relação entre forma literária e processo social, ao se tranfigurar, tornar arte, pelo trabalho do escritor, um momento tão específico, tão singular.

Há, também, problematizando ainda mais essa relação já contraditória, inserções de seus próprios escritos, como pode-se observar no fragmento citado, em que junto à fala de Danton, Büchner expõe uma de suas frases, escrita em correspondências: “O que é isso que dentro de nós se prostituiu, mente, rouba e assassina?”. Frase esta citada a partir de suas reflexões sobre a situação alemã no século XIX, em especial a partir de suas reflexões de cunho revolucionário, que contribuirá para se colocar em cena, como um problema central das sociedades, a existência de ricos e pobres.

Vemos então que o drama se constitui a partir de uma estrutura que, sendo fragmentada pela inserção desses discursos, aproxima o mundo vivido do mundo narrado: a Revolução Francesa de uma Alemanha, ou se quisermos ampliar um pouco mais, de uma

Europa as vésperas dos levantes de 1848, em plena fase apologética da burguesia, como consequência dos eventos de 1789. Aproxima, também, o homem Danton, do personagem Danton; o homem Büchner, do escritor/revolucionário, alçando à categoria de arte suas reflexões como homem de seu tempo.

Somado a isso, o drama compõe-se, ainda, de cenas isoladas, nas quais seu autor explora momentos cotidianos e bem populares deste período, evidenciando a permanência das condições desfavoráveis da população, como a discussão entre Simon e sua mulher acerca da necessidade de prostituição da filha, no primeiro ato; ou, como aparece no segundo ato, a discussão entre um mendigo e um Segundo Senhor, no qual se questiona sobre o trabalho e a aquisição e posse de bens materiais e espirituais. Cito parte das cenas:

Simon (batendo em sua mulher): sua pelada de rufiana! Sua velha pílula de veneno! Sua maçã buchada do pecado! (...)

Onde está a donzela? Fala! Não, assim não posso me expressar. A menina! Não, assim também não; a moça, a mulher! Isso também não. Há apenas um nome! Oh este me sufoca, não tenho fôlego para isso. (...) nisso chegam alguns cidadãos para auxiliá-la, então a mulher diz:

Deixem-no, chegou o momento em que ele fica sempre comovido. Daqui a pouco sossega. (...) um cidadão pergunta o que houve, ela então responde;

Veja, eu estava sentada sobre essa pedra ao sol e me aquecia, pois não temos lenha, veja o senhor... e explica como seu sustento é resultado da prostituição de sua jovem filha. (BÜCHNER, 2004, p. 83-84)

Primeiro senhor: trabalha, homem, você parece bem nutrido.

Segundo senhor: toma (dar-lhe dinheiro) ele tem mão de veludo. É uma pouca vergonha.

Mendigo: meu senhor, onde foi que arranjou seu casaco, senhor?

Segundo senhor: trabalho, trabalho! Você pode ter um igual, vou lhe dar um trabalho, venha me procurar, eu moro...

Mendigo: senhor, por que o senhor trabalhou?

Segundo senhor: idiota, para ter o casaco.

Mendigo: o senhor se torturou para ter um prazer, pois um casaco assim é um prazer, um trapo também resolveria.

Segundo senhor, com certeza, não há outro jeito.

Mendigo: quem me dera ser idiota. Uma coisa vale a outra. Cálido é o sol que brilha nessa esquina e tudo corre às mil maravilhas. (Canta)

(BÜCHNER, 2004, p. 112)

Lemos nesses dois fragmentos uma discussão que, mesmo se realizando em cenas isoladas, a arte as reúne: trata-se da singularidade de vidas em seu cotidiano, particularizadas pelo trabalho criativo da arte, nas quais tomam forma as consequências e os limites impostos pela Revolução Francesa, passados 15 anos de seu auge, a queda da Bastilha.

Assim, este recurso formal, muito inovador na época, utilizado por Büchner, contribui para o intuito de fragmentação do drama em cenas isoladas, ao mesmo tempo em

que coaduna discursos de diversas fontes, estabelecendo uma aproximação tanto da Revolução ocorrida na França, no ano de 1789, quanto da situação alemã sofrida no século XIX. Aproximam-se, então, os antagonismos configurados após a Revolução Francesa a uma Alemanha também mergulhada numa época de antagonismos entre as ideias liberal-nacionalistas, de intuito emancipatório, e a arbitrariedade autoritária, proveniente do poder aristocrático. Tal ambiguidade, fortalecida pelo progresso contraditório impetrado por Napoleão, que alterou as bases da sociedade alemã ainda agrária, se intensifica com a vitória na Batalha de Leipzig, conduzindo o país às tensões que levaram aos levantes de 1848.

Na fala de Danton, transcrita acima, temos, ao mesmo tempo, a experiência da possibilidade de compreender o homem como construtor de sua história, resultado dos avanços conquistados pela Revolução, e a questão da necessidade, enquanto categoria formal. Depreende-se da categoria de necessidade, no texto literário, duas formas contraditórias de compreendê-la: a) como algo que precisa acontecer (destino), como resultado das ações humanas passadas, que apenas limita e determina as futuras realizações; b) ou como síntese do acaso e do contingente, contribuindo assim para o reconhecimento do homem como construtor de sua história.

Parece-nos que a fala do personagem Danton, intimamente relacionada às reflexões de Büchner, como homem de seu tempo, intensifica essa contradição, ratificada por mais uma reflexão do personagem: “entre a porta e a rua quero lhes fazer uma profecia – a estátua da liberdade ainda não foi fundida, o forno está em brasa; e todos nós corremos o risco de queimar nele os nossos dedos” (BÜCHNER, 2004, p. 82).

Neste aspecto, dentro dessa problemática, o Segundo Ato nos traz importantes questões. Danton inicia sua fala afirmando que “Prefiro ser guilhotinado a mandar guilhotinar” (BÜCHNER, 2004, p. 110), concluindo que na vida tudo ocorre em dobro e tal repetição é entristecedora. É impossível, após a leitura desses fragmentos do drama, não recordar do importante texto de Marx, *O 18 Brumário de Luis Bonaparte*. Inclusive, é importante mencionar que sua publicação foi em 1852 (17 anos depois de Büchner), de clara base hegeliana, resaltando o caráter trágico dessa repetição. Segue-se um dos primeiros parágrafos dessa importante obra:

Hegel observa em uma de suas obras que todos os fatos e personagens de grande importância na história do mundo ocorrem, por assim dizer, duas vezes. E esqueceu-se de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa. Caussidière por Danton, Luís Blanc por Robespierre, a Montanha de 1845-1851 pela Montanha de 1793-1795, o sobrinho pelo tio. E a mesma caricatura ocorre nas circunstâncias que acompanham a segunda edição do Dezoito Brumário! Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado. A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos. (MARX, 2007, p. 19.)

Como um dos principais documentos históricos sobre o golpe impetrado por Luis Bonaparte contra o proletariado de Paris, Marx fará então importantes afirmações acerca da própria percepção da História humana que contribui imensamente para se pensar a dialética que se estrutura no drama entre a necessidade, a fatalidade e a potencialidade de ação humana.

É importante lembrar como Marx dirige-se a um momento peculiar da história da França, posteriormente tornada um destino comum a todo o planeta: a perda de força revolucionária da burguesia, que em 1848, de forma ambígua, contribuirá para o estabelecimento de um Estado que, ao concentrar em si o poder administrativo, consolidará o poder econômico e produtivo a essa classe. Assim, a história da revolução burguesa que antes caminhava para o progresso, nesse momento, caminha para o conservadorismo e, conseqüentemente, para a centralização do poder e dos benefícios a uma classe somente.

Essa afirmação de Marx parece salientar uma força externa ao homem que o impede de fazer sua vontade. Essa força é o passado: “A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos”. Nesse mesmo sentido, um dos personagens mais genéricos de Büchner, o Senhor, ainda no segundo ato, afirma: “a humanidade avança com passos de gigante rumo ao seu elevado destino” (BÜCHNER, 2004, p. 111). Um destino ao qual parece a humanidade já destinada. Contudo, esse elevado destino mostra-se no drama como uma tragédia.

Aí está o caráter trágico evidenciado por Büchner no drama: o embate entre o homem e as determinações impostas pelo passado para a construção de sua história. Danton começa a se recordar da morte dos aristocratas, dos “Massacres de Setembro”, da condenação e morte dos girondinos e herbetistas e, ao vislumbrar a sua própria morte, se questiona (e a nós também) sobre a necessidade dos assassinatos, até então justificáveis pela concepção de uma “guerra interna” para resguardar a Revolução, mas até quando necessários? Seria então a maldição da necessidade?

Neste sentido, o drama de Büchner, em sua referencialidade à Revolução Francesa, em sua relação intrínseca à crise alemã do século XIX, se atualiza ao contribuir, enquanto arte, à formulação de tão importante questão: conseguimos, como humanidade, reconhecer nosso papel como construtores de nossa própria história, mas o que ainda nos impede de construir um mundo mais humano?

Tal questão, implícita nos textos de Marx, coloca-se de forma bem contundente nos escritos sobre estética de Lukács, para quem a obra literária é “la profunda configuración artística de lo que existe” (LUKÁCS, 1976, p. 315) e, por isso, está disposta entre o movimento de captação do mundo e a potencialidade do homem em transformar a história. O crítico húngaro retoma Aristóteles, em especial sua discussão sobre a tragédia grega, na qual estabelece a diferença entre poesia e história.

Nesse sentido, para o esteta grego, ao poeta cabe narrar não o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido, “o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 1993, p. 53). Assim, a obra de arte literária, sendo verossímil, é um pequeno universo cerrado em si mesmo, em que tudo nele torna-se necessário, em que ao transfigurar a realidade por meio da imagem é ao mesmo tempo um outro mundo criado, mas ainda esta mesma realidade vivida pelos homens, percebida de forma mais particular. Sob a perspectiva ontológica, a realidade que circunda o homem é por ele criada, assim é possível conhecê-la, e a arte, como criação humana, é uma das maiores possibilidades de (re)conhecimento do homem de sua própria história.

A partir desta distinção, Aristóteles, junto ao conceito de verossimilhança, expõe a categoria “necessidade” como essencial à compreensão da relação entre poesia e história. Necessário para Aristóteles é aquilo que dadas algumas condições, deverá ocorrer, formando uma unidade, a unidade do mito, que não pode ser quebrada. Por isso, não cabe ao poeta

dizer o que aconteceu, porque é fortuito, casual, e não estabelece a unidade da fábula. O poeta está em busca de encontrar o sentido ou as causas do que aconteceu.

Essas categorias, casual e causal, fazem parte do mundo natural. No reino da natureza essas duas forças se impõem. Nesse ínterim, o homem transforma a natureza, interpondo nas redes causais sua ação, ou seja, impõe ao mundo natural suas finalidades, tendo em vista as necessidades humanas. É nesse sentido que Aristóteles prioriza a causalidade como o movimento próprio da arte, no processo de imitação, sendo este superior à captação da realidade feita pelo registro histórico.

Assim, o “possível” ou “necessário” é o que resulta dessas possibilidades encadeadas no mundo das ações em sua completude, organizadas como um todo, ou seja, a totalidade nos termos lukacsianos. Dessa forma, Aristóteles, ao priorizar a imitação dos poetas, acaba por banir, como menos importante, os eventos casuais, já que impossibilitariam a completude da fábula.

Neste ponto se estabelece entre as conclusões de Aristóteles e a teoria lukacsiana uma importante diferença. No jogo dialético entre o acaso e a determinação, o esteta grego propõe na poesia a sujeição do casual em prol do causal, na busca do encadeamento necessário à fábula.

Porém, para Lukács, o necessário é realmente a síntese dialética que se estabelece entre o casual e o causal, pois na obra de arte ao se fundamentar na subjetividade o acaso assume extrema essencialidade. Assim, a necessidade junta de forma dialética os movimentos do acaso e da determinação, já que um requer o outro para se completar. Tanto o casual como o causal é necessário para formar o sentido ou a totalidade requerida pela obra de arte:

La literatura no puede en modo alguno proponerse como finalidad una negación, un intento de eliminar la causalidad, pues eso sería caer en uno de los polos de la antinómica fetichística; la literatura aspira meramente a situar esa categoría en el lugar que le corresponde dentro de la totalidad del mundo estéticamente reflejado. (LUKÁCS, 1966. p. 447)

Apesar da semelhança entre os conceitos de necessidade, Lukács evidencia como entre o efêmero e o necessário existe uma dialética, diferentemente de Aristóteles que separou o acaso e o necessário. É preciso compreender que o fato de o poeta trabalhar no mundo do necessário não abole o casual ou contingente, estes e seus opostos estão presentes em uma perspectiva dialética.

Sendo a contingência uma dimensão importante para se pensar o necessário, Lukács pensa a estética a partir desse trio: necessário, casual e causal. Tal parâmetro conceitual parte da própria vida humana: o homem para desenvolver sua humanidade necessita ir além do casual ou causal, caso se prenda a qualquer um dos dois, corre o risco de perder sua humanidade ou não desenvolvê-la, porém este superar não é aboli-los, pois isto seria impossível.

O necessário precisa incluir o acidental para que não se perca na hiperdeterminação, onde a força da determinação constrói uma rede de causalidades impedindo a escolha humana e o acaso. Por isso, se no “possível” as condições estão dadas, o necessário torna-se um fim, é dinâmico e relaciona-se diretamente com o desenvolvimento da humanidade no momento em que evidencia (mantém vivo) o acaso e a casualidade:

Precisamente por la ordenación categorial de los contenidos vitales que aplica la poesía espontáneamente, sin más consciencia que la estética, se produce una necesidad que no excluye el azar, sino que lo incorpora a su reino, que por eso queda libre de la seca inhumanidad del fatalismo – de cualquier tipo o concepción –, que une el calor de la proximidad a la vida con la presencia de grandes conexiones y perspectivas, que no se impone mecánicamente, sino astutamente (como solía decir Lenin), y que, por tanto, refigura enriqueciéndola la imagen del mundo. (LUKÁCS, 1966, p. 457).

Por isso, na obra de arte os acontecimentos se dispõem em determinada ordem, onde não é possível retirar nada sem modificá-la. Tanto a presença quanto a ausência de algo é essencial, principalmente na forma literária, em que o necessário mostra-se mais evidente. Assim, para Lukács:

El azar, el gran perturbador del pensamiento, vive en el arte desde el primer momento en una coexistencia amistosa y fecunda con todas las categorías superiores que expresan la constricción, el orden y la necesidad. [...] concreta significación de la causalidad en el reflejo estético de la realidad [...] la inherencia [...] es precisamente la categoría en la cual se hace visible la relación entre lo individual único y los órdenes superiores a los que pertenece (especie, género, etc.); porque en el reflejo estético [...] no debe nunca desaparecer completamente de esas relaciones lo particular y casual de la individualidad ni, por tanto, el momento de la casualidad. (LUKÁCS, 1966, p. 457)

É por isso que Lukács busca encontrar a racionalidade do acaso, e não simplesmente eliminá-lo. Se todas as vinculações que medeiam a vida humana são causais, não há espaço para a ação humana; o homem se perde no determinismo. Por outro lado, se a vida humana for reduzida à casualidade, perde-se, também, a humanidade, pois o homem deixará de imprimir sua necessidade da mesma forma.

O acaso, neste sentido, é percebido como ligado de forma complexa a um número de determinações e, assim, pode e precisa ser reconhecido racionalmente. A literatura não pode propor a eliminação das redes causais, muito menos separá-la do azar. É preciso situar cada uma dessas forças em seus devidos lugares.

Nesse sentido, ao retomarmos a máxima de Marx: “Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado”, vemos que não se trata de uma determinação pré-estabelecida ou simples fatalidade regida por alguma forma sobrenatural, mas resultado das próprias consequências das ações humanas. É necessário se defrontar, ou seja, colocar-se diante, confrontar-se. É portanto a ação humana que funda qualquer movimento histórico.

Lukács nos ajuda a entender a complexidade dessas afirmações de Marx, que reafirma a responsabilidade humana sobre sua própria história, juntamente ao peso da tradição, ao mencionar uma citação de Engels: “con la actividad del hombre, se funda la idea de

causalidad, la representación según la cual un movimiento es la causa de otro” (ENGELS apud LUKÁCS, 1966, p. 15).

Diante disso, não podemos, como ocorre comumente, ver nos questionamentos de Danton, no drama, ou de forma ainda mais perniciosa, nas concepções de Büchner, simplesmente uma concepção determinista e fatalista da história. Há nestas questões uma discussão muito mais profunda. No caso do drama de Büchner, Lukacs desenvolve problematizações muito interessantes. Uma delas é o limite que determina o alcance reflexivo do próprio autor, ao mesmo tempo em que em sua obra de arte realista tal limite deixa de ser uma barreira para ser problematizado.

Para Lukacs, Büchner é um autor revolucionário. Ao analisar esse drama, o crítico húngaro demonstra, em texto originalmente publicado no livro “*Realistas Alemanes del siglo XIX*”, o caráter revolucionário, não somente do autor, mas ao próprio embate que o drama aponta.

Na primeira parte de seu ensaio, Lukács preocupa-se em verificar a apropriação feita por ideólogos fascistas do drama e da trajetória do escritor. Com epítetos como: “precursor decadente”, “trágico-desesperado”, teóricos como Friedrich Gundolf, Viëtor e Pfeiffer, identificam em Danton, e estende-se para o autor, a desilusão com o processo revolucionário, cuja crença é quebrada pelo “reconhecimento da incurável falta de liberdade do homem e da irremediabilidade da vida” (LUKÁCS, 2013, s/n). Tal desilusão, em que qualquer ação perde sentido, é a base de sustentação para o necessário retorno da “prudência do estadista”, em outras palavras, da ascensão do *Führer*.

O crítico húngaro afirma como o “traço fundamental da natureza de Büchner é um ardente ódio revolucionário contra toda exploração e opressão, tendo assim uma posição particular no movimento revolucionário alemão, pois é o único que coloca a libertação econômica das massas no centro de sua atividade revolucionária. No entanto, ele ainda não é capaz de ver e reconhecer na massa, no povo, o proletariado enquanto classe.

Por isso, a perspectiva revolucionária de Büchner, segundo Lukacs, encerra muita confusão principalmente por captar as “profundas e irresolúveis” contradições de sua época, na qual, por um lado se configura a possibilidade e a necessidade de outra revolução, mas, por outro, a sensação de que abalos revolucionários como o que ocorreu apenas pioram a situação material do povo. Esta antinomia, para Lukács, é a base, enquanto contradição trágica, do drama *A morte de Danton*.

Nesse sentido, retomar o drama e a trajetória do autor é, em parte, uma preocupação de Lukács em combater o irracionalismo, atacando-o pela raiz. Tal esforço se baseia na necessidade de compreender a função social desempenhada pelo pensamento burguês, enquanto revolucionário, na tentativa de se apropriar dos limites que geraram a derrota do movimento revolucionário de 1848, chegando ao período de afirmação do imperialismo, como bem salienta Rago Filho (2014), que contribuiu e fundamentou as bases teóricas para a reprodução da desigualdade social, tanto no irracionalismo presente no fascismo como na invasão neopositivista da vida cotidiana.

Lukács, como nos explicou Tertulian, percebeu como o irracionalismo, ao criar as bases de explicação e compreensão da história humana:

Oculto a diversidade e a heterogeneidade dos componentes do processo histórico, assim como o peso das categorias da possibilidade e da contingência, este



racionalismo acabava por sacrificar a diferença do desenvolvimento dos diferentes complexos a uma visão retilínea e monolítica. (TERTULIAN, 2007, p. 225)

Ao transformar a história humana em teleológica, determinada a um fim, apaga-se o acaso e deixa-se de perceber o movimento dialético que a constitui, fundamentando o que se torna efetivamente necessário. Lukács pretende examinar o alcance e a efetividade dessa forma de pensamento em seu reflexo na vida cotidiana, ou seja, o papel social e ativo desse pensamento reacionário, conservador, que buscava apagar as categorias sociais, imanentes da própria história concreta, que impulsionam e possibilitam ao homem mover a sua história.

Nesse combate à “fetichização da necessidade como um conduto teleológico, um móvel todo poderoso a conter o porvir e a conduzir a marcha da história” (FILHO, 2014, p. 173), Lukács volta-se ao pensamento burguês clássico, principalmente ao alemão, e percebe nele a razão, o humanismo, que era fruto de um desenvolvimento contraditório sofrido pela Alemanha, em que se produziu uma filosofia avançada (Goethe e Hegel, por exemplo), como resultado de sua estrutura social atrasada.

Para esse embate, Lukács publica em 1953 a obra *Destruição da Razão*, na qual busca demonstrar a função social e concreta das formas de pensamento, resultado das “teses da filosofia da vida”, como o darwinismo social, as formas do irracionalismo de Schopenhauer, o ativismo de Nietzsche e Heidegger, entre outras, que contribuíram, de alguma forma, para a base teórica e de ação para a hegemonia do pensamento irracional.

Somada a essa frente, Lukács vai para esse embate também retomando a forma literária, analisando o gênero em íntima relação com a história, pensando seu surgimento, a evolução e a dissolução de formas, reconhecendo na literatura essa totalidade possível de captação do destino humano e, conseqüentemente, possibilidade de autoconsciência, dando continuidade a seus escritos estéticos, em especial ao *O Romance Histórico*, publicado em 1936-1937, e avançando muito na discussão necessária dessas categorias, na *Estética*, de 1963.

Assim, em *A morte de Danton*, temos a representação de contradições seculares de uma época, o século XIX, à luz da Revolução Francesa. Nessa aproximação de épocas históricas, foi possível a Büchner reconhecer como as contradições de sua época emergiam justamente na Revolução Francesa, e como essa relação presente-passado, tornada recurso formal, poderia possibilitar tanto uma melhor compreensão dos limites que se impuseram à concretização dos desejos revolucionários em 1789, como iluminar as contradições presentes.

Neste aspecto, vemos que as cenas populares e a presença do povo no drama possibilitaram não somente o alcance reflexivo do próprio autor, avançado em sua época, mas iluminar aquilo que é o real problema da vida social: as condições desumanas impostas a grande parcela da humanidade em nome do progresso, compreendidas como fatalmente necessárias.

Nas cenas populares, algumas rapidamente mencionadas aqui, verifica-se, como percebeu Lukács, um forte ressentimento, ao sentir que a experiência drástica de uma revolução não modificou profundamente suas condições materiais imediatas, e acabou por dirigir suas ações efetivas a mais pura violência sem justificativa:

Terceiro cidadão: eles não têm outro sangue nas veias além daquele que nos sugaram. Eles nos disseram - matem os aristocratas, são

lobos. Nós penduramos os aristocratas nas lanternas. Eles disseram - o veto está devorando o vosso pão; nos matamos o veto. Eles disseram - os girondinos matam vocês de fome, nós guilhotinamos os girondinos. Mas eles tiraram a roupa dos mortos e nós continuamos a andar como antes, de pernas nuas e tremendo de frio. Queremos arrancar a pele de suas coxas para fazer dela calças para nós; queremos derreter suas bandas para refogar a nossa sopa. Vamos! Morte aos que não têm nenhum buraco no casaco!  
Primeiro cidadão: morte aos que sabem ler e escrever!  
Segundo cidadão: morte aos que vão para o estrangeiro!  
Todos: morte! Morte!

Parte do primeiro ato, esse diálogo se dá ao mesmo tempo em que um jovem é perseguido e arrastado para a lanterna ao ser considerado um aristocrata por possuir um lenço. A partir dessa e de outras cenas similares, vemos que será “a situação material e a resultante constituição moral e espiritual do povo de Paris o motivo último tanto do conflito entre Robespierre e Danton quanto de seu desenlace” (LUKÁCS, 2013, s/n).

Lukács demonstra como no drama essa voz popular, o coro, torna-se ativo, interferindo diretamente na ação. Verifica-se que a decisão de Robespierre, em meio a confusões e contradições internas, se dá, principalmente, pela necessidade de manter o apoio popular à revolução. O personagem, sem compreender ainda os limites reais impostos naquele momento – que é a profunda e necessária mudança na condição material do povo –, persiste na busca por encontrar a direção necessária para a consolidação do movimento revolucionário até então baseada no reforço da violência. Assim, sem a compreensão dessa contradição central, todos foram ao cadafalso, e aquilo que foi um avanço importante da humanidade – a percepção do homem como construtor de sua história – está desde então sendo apagada, encoberta.

Contudo, o que era então um limite aos revolucionários franceses, ou um limite ainda para o revolucionário Büchner, toma forma, e forma literária, em *A morte de Danton*. Uma forma baseada na vida cotidiana, seja daqueles que, enquanto heróis, deixaram seus nomes na história, como Danton e Robespierre, como outros anônimos ou não, que na coletividade, também vivenciaram e lutaram seus embates, como as breves citações do drama demonstram.

É nesse sentido que podemos retomar a concepção de tragédia indicada por Lukács, apropriada de Hegel: “A história humana não é trágica. Mas, é formada por uma série de tragédias” (LUKÁCS, 2011, p. 117), tragédias estas que representam o processo de contradições que chegam a seu limite, alcançam sua síntese, e outras se formam. O drama demonstra um momento desse embate, essa outra contradição, ligada à condição econômica do povo, que limitou a ação efetiva dos revolucionários e acabou por determinar um outro rumo para a revolução com um todo.

Por isso, *A morte de Danton* não reflete simplesmente a consciência coletiva, não é redutível a ela: trata dos indivíduos, dos personagens em suas ações, impressões, experiências, ou seja, na vivência cotidiana de cada um deles. Dessa forma, o drama não é a própria realidade, ou o registro histórico dos fatos, mas o nexos estabelecido entre a forma história e o processo social. Trata-se da ação recíproca entre história e forma por meio da qual a realidade concreta é apreendida, captada na história.

Pela arte, portanto, pela análise da forma artística do drama, chega-se à concepção marxista de tragédia, como presente na vida humana, porém não de forma predeterminada. Não se trata de um destino fatal, mas de um processo de progresso que se realizou de forma contraditória, em que o avanço social, político e econômico se processou a partir do extermínio de povos, povos estes que pagaram o preço pelo progresso da humanidade. Trata-se, na verdade, de uma luta por entender o passado, para compreender o presente e mudar o futuro. Trata-se de encontrar o elo, o porquê de tantas aflições.

E é essa possibilidade de autoconsciência resultante do gesto artístico que Lukács fez uso em sua luta contra o irracionalismo, evidenciando a necessidade do reconhecimento dos limites históricos e da possibilidade humana de rompê-los. Uma busca pela direção da história. Trata-se, portanto, de um drama, como conclui Lukács, que contrapõe a desilusão da história à existência e à emancipação humana, ao questionar o fatalismo, a impotência e a miséria humana. Reflexões estas ainda tão necessárias.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- BÜCHNER, Georg. *A morte de Danton*. In: GUINSBURG, J.; KOUDELA, I. *Büchner: na cena e na pena*. Com as obras O mensageiro de Essen, A morte de Danton, Lenz, Leonce e Lena, Woyzeck e Cartas. Tradução: J. Guinsburg e Ingrid D. Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- FILHO, Antonio Rago. Lukács e a crítica à decadência ideológica. VAISMAN, Ester; VEDDA, Miguel (Org.). *Lukács – estética e ontologia*. São Paulo: Alameda, 2014. (p. 169-192)
- LUKÁCS, Georg. “Georg Büchner, el falsificado por el fascismo y el autentico”. In: \_\_\_\_\_. *Realistas alemanes del siglo XIX*. Trad. Jacobo Muñoz. Barcelona-México: Grijalbo, 1970, p.69-93.
- \_\_\_\_\_. *Estética*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona; México: Ediciones Grijalbo S.A., 1966.
- \_\_\_\_\_. *La novela Histórica*. Traducción castellana de Manuel Sacristán. Barcelona; Buenos Aires; México: Ediciones Grijalbo, S.A., 1976.
- \_\_\_\_\_. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- \_\_\_\_\_. “O verdadeiro e o fascisticamente falsificado Georg Büchner”. Trad. Diego Baptista e Manoela Hoffman. In: *Moringa – Artes do Espetáculo* 4 (2), 2013. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/17729/10131>. Acesso em: dez. 2015.
- MARX, Karl. *O 18 Brumário de Luis Bonaparte*. Tradução revista por Leandro Konder. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- TERTULIAN, Nicolas. O pensamento do último Lukács. In: *Outubro*, Revista do Instituto de Estudos Socialistas. Tradução de Juarez Duayer. São Paulo: Alameda, n. 16, p. 225-227, 2º sem. 2007.