

Sete observações sobre a possibilidade de um trágico moderno – que poderia ser um trágico (do) quotidiano¹

Jean-Pierre SARRAZAC²
Universidade de Paris III – Sorbonne Nouvelle

Para meus alunos e a todos do “Grupo de Pesquisa sobre a Poética do Drama Moderno e Contemporâneo”

1. Um trágico separado da tragédia

Se há um trágico moderno, é um trágico desligado da tragédia. O Século das Luzes a um só tempo estabelece a constatação do esgotamento do modelo dramaturgic da era clássica e marca a morte da tragédia. Ao programar a supressão do “golpe de teatro” e sua substituição pelo “quadro” (que haja em uma peça “tantos quadros quanto momentos favoráveis ao pintor”), Diderot põe fim, ao menos na teoria, ao modelo neorristotélico. Os dramaturgos franceses do século XVII jamais souberam com precisão, Pierre Corneille no topo da lista, o que era a *katharsis* trágica. Mas o que é certo é que, sem golpe de teatro (*peripeteia*) – associado ou não a um reconhecimento (*anagnorisis*) – não poderia haver, para Aristóteles, catarse e, assim, tampouco tragédia.

No drama projetado por Diderot, a fábula (*mythos*) não é mais, como em Aristóteles, a “alma” da peça – pelo menos não como “sistema de fatos” fundamentado na concatenação das ações e na progressão dramática. O curso da ação se interrompe, a história se fragmenta segundo o princípio de uma sucessão de quadros. O quadro suspende o tempo da ação, a corrida em direção à catástrofe: em um único “instante prenhe”, ele concentra o passado, o presente e o futuro. Colocado diante do quadro, o espectador sem dúvida sente emoção, mas uma emoção a tal ponto permeada de reflexão que não poderia causar essa descarga afetiva coletiva, provocada pelo terror ou pela piedade, que pressupõe a catarse trágica. É imperativo insistir: o desaparecimento da tragédia não está em nada ligado a uma desapareção do trágico. É de ordem dramaturgic e social. Com toda a razão, George Steiner opõe o teatro “sério”, que começa com Diderot, à tragédia: “Se – escreve ele – as causas do desastre são temporais, se o conflito pode ser resolvido por meios

¹ Traduzido do francês por Lara Biasoli Moler, Doutora em Letras e pós-doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, do Departamento de Letras Modernas da FFLCH/USP.

² Jean-Pierre Sarrazac é professor emérito de Estudos Teatrais da Universidade de Paris III, Sorbonne Nouvelle, e professor convidado da Universidade de Louvain-la-Neuve. Fundou o *Grupo de Pesquisa sobre a Poética do Drama Moderno e Contemporâneo*, na Universidade de Paris III.

técnicos e sociais, podemos ter teatro sério, mas não a tragédia”. No entanto, se por um lado o brilhante ensaísta tem razão ao colocar o trágico sob o signo do “irreparável”, por outro ele se equivoca ao recusar dissociar morte da tragédia e destino trágico. Da mesma forma, ele se condena a considerar a dramaturgia posterior a 1800, de Kleist a Beckett, passando por Büchner, Ibsen e Strindberg, sejam quais forem os méritos que reconheça a esses autores, a não ser como uma degradação inexorável da tragédia original, grega ou elisabetana. Não obstante o que afirma Steiner, há um trágico perfeitamente independente do gênero, a partir de agora historicamente obsoleto, da tragédia.

No século XVIII, não será em Diderot que encontraremos esse trágico. Suas peças, essencialmente otimistas, desenrolam-se sob o signo da providência e não o da fatalidade: em *O filho natural* ou *O pai de família*, a passagem da felicidade para a infelicidade não dura senão um momento; uma felicidade ainda maior não tarda a prevalecer. Já em Lessing, particularmente em *Emília Galotti*, a progressão e a conclusão da peça são trágicas e a jovem Emília, sacrificada, tal qual Ifigênia, por seu próprio pai, conhece um destino verdadeiramente trágico. E isso corresponde à filosofia do trágico tal qual Schelling a formaliza: Emília, que foi finalmente seduzida por esse Príncipe que a tomou somente para desonrá-la, assemelha-se, mesmo não tendo a mesma estatura, a um herói trágico do teatro grego antigo que consente “voluntariamente em ser punido por um crime *inevitável*, a fim de manifestar sua liberdade pela própria perda dessa liberdade, e de lançar-se ao abismo da morte proclamando sua vontade livre” (SZONDI, 2003, p. 15).

Em seu *Ensaio sobre o trágico*, Peter Szondi nos convida decididamente a dissociar “a poética da tragédia” desde Aristóteles dessa “filosofia do trágico” que emerge com Schelling e que permanece uma questão essencialmente alemã: Hegel, Schopenhauer e Nietzsche o ilustram – mas também, é preciso dizer, o dinamarquês Kierkegaard... Assim, contrariamente ao que Steiner e tantos outros críticos possam sugerir, a questão não é da sobrevivência ou da deserção do modelo da tragédia conforme Aristóteles a estabeleceu, mas sim da capacidade, em um determinado momento de nossa História, de uma filosofia do trágico passar ao teatro e penetrar a forma dramática a ponto de transformá-la completamente. Em termos mais concretos, no lugar de escandalizar-se, por exemplo, com o “uso privado” (STEINER, 1993, p. 294) que Strindberg faz do teatro e de pressupor que suas “peças-fantasmas são fantasmas de peças”, valeria mais indagar-se se a subjetivação, a dimensão autobiográfica e o onirismo que caracterizam o teatro de Strindberg após a crise de *Inferno* não são algumas das condições, entre outras, da emergência de um trágico moderno.

2. Um trágico sem (grande) ação

O trágico moderno não procede mais daquilo que Hegel chama de uma “grande colisão dramática”. Em sua *Teoria do drama moderno*, Peter Szondi mostra que a crise da forma dramática se manifesta precisamente por um desvio do conflito intersubjetivo de personagens dotados de vontades e paixões antagônicas. Em muitos casos, poderíamos dizer que a partir de Ibsen, Strindberg, Tchêkhov e Pirandello, o conflito dramático – se é que há conflito – de interpessoal torna-se intrassubjetivo.

Na penúltima peça de Ibsen, John Gabriel Borkman já rompeu com todo o seu mundo – sua esposa, seu antigo amor e até mesmo seu filho – desde o início do texto. Sua condição, que compartilha com tantas outras figuras das dramaturgias modernas e contemporâneas, é o isolamento, a solidão estéril e destruidora. Ele passa os dias andando para lá e para cá na sala de visita, remoendo sua falência, seu fracasso, sua condenação, bem como um vago projeto de reabilitação. A ruminação obsessiva é o regime de existência de John Gabriel Borkman, um morto-vivo dentre outros. E a volta repentina de Ella Rentheim, a mulher que ele amou desde sua juventude, não terá outro efeito senão de fazê-lo descobrir sua verdadeira “falta” (o crime de haver renunciado ao amor em nome dos negócios) e de assim interromper tragicamente seu solilóquio de emparedado da existência: no fim, ele não sairá da prisão em que ele mesmo se fechou a não ser para dar seu último suspiro, no frio e na neve.

O mesmo ocorre em Strindberg após *Inferno*. Os personagens de *O caminho de Damasco* ou de *O sonho* ou de suas peças de câmara, como *A sonata dos espectros*, antes se observam a viver do que propriamente vivem e agem. Um personagem de Pirandello, Baldovino, em *A volúpia da honra*, faz a seguinte observação: “Quando alguém vive, vive e não se vê”. Dos protagonistas de Strindberg – mas também dos de Pirandello – poderíamos dizer, ao contrário, que se veem, mas que não vivem, que não agem mais. Ao longo de toda a sua jornada, o Desconhecido de *O caminho de Damasco* procura apenas, mas em vão, conhecer-se si mesmo, descobrir-se por trás de todas as máscaras superpostas que a vida lhe colou no rosto. Agnès, por sua vez, atravessa *O sonho* como espectadora desolada, devastada, da infelicidade humana congênita e desse “vale de lágrimas”, dessa “casa corredeira de crimes cometidos antes do nascimento” que é a existência. Quanto ao Estudante de *A sonata dos espectros* que, impelido pelo intrigante Hummel, partira como um cavaleiro medieval para conquistar a Jovem prisioneira da casa assombrada, não lhe bastará

todo um ato, haverá o terceiro e o último para chorar a impossibilidade de amar e de viver, chorar o total desmoronamento psíquico do objeto de seu amor.

Não nos esqueçamos de Tchekhov, a quem agrada afirmar que, em suas peças, nada acontece. Em sua dramaturgia fortemente coral, o conjunto de personagens não tem, com efeito, outra ação que não seja passar o tempo e tentar enganar o tédio profundamente incrustado em cada um. E se, excepcionalmente, surge o ato sensacional, como a morte de um personagem em um duelo (*As três irmãs*) ou o suicídio de outro (*A gaivota*), o autor o faz de modo que tal acontecimento, assim como a tentativa de Vânia de assassinar Serebriakov, assumam o aspecto daquilo que é de fato: um ato... falho.

No trágico moderno, a ação dramática não é senão um fantasma de ação, uma ação de segundo grau, uma ação de algum modo *reflexiva*. Uma dimensão que o teatro de Pirandello leva ao extremo. Em *Vestir os nus*, por exemplo, Ersilia, personagem principal da peça, é colocada entre duas mortes: um primeiro suicídio malsucedido e um segundo suicídio que se concretiza. O mesmo se pode dizer não apenas da ação, mas da própria vida e da morte, em que nada acontece, exceto o retorno a esse passado que a levou a dar fim à sua existência. Em todo esse teatro moderno – e o mesmo pode ser dito *a fortiori* do teatro contemporâneo, de Beckett a Jon Fosse – assistimos a uma inevitável rarefação da ação. Teatro do *infradramático*. Nada mais de ação ou uma *outra ação*, no sentido dessa reflexão de Nietzsche:

Concepção do ‘drama’ como ‘ação’/ Essa concepção é em sua origem bastante ingênua: o mundo e o hábito do *olhar* decidem aqui. Mas o que enfim – se refletirmos sobre isso de maneira mais espiritual – não é ação? O sentimento que se expressa, a compreensão de si mesmo – não são ações? É preciso sempre sofrer suplícios e morrer? (NIETZSCHE, 1986, p. 162).

Bem distante da “grande colisão” e do entrechoque de vontades e paixões individuais associados à concepção aristotélico-hegeliana da forma dramática, o trágico moderno se origina de uma ação rarefeita, despedaçada, mínima – anêmica, quase.

3. Um trágico sem herói

“Que tenho eu, um sujeito de bem de um Estado monárquico do século XVIII, a ver com as revoluções de Atenas e de Roma? Que interesse verdadeiro posso ter na morte de um tirano do Peloponeso? No sacrifício de uma jovem princesa de Áulis? [...]. A tragédia heroica não nos toca a não ser no ponto em que ela se aproxima do gênero sério, apresentando-nos homens e não reis”. Pela voz de Beaumarchais, o Século das Luzes convida o herói a se retirar. Uma evolução irreversível é então engendrada: apesar de

algumas exceções em que se observa um retorno do/ao herói, cuja manifestação principal remonta à época romântica, é cada vez mais a figura do homem comum, do homem cotidiano, que vai sustentar o trágico. Um homem comum que não pode ser chamado de “herói”, a não ser impropriamente, apenas porque possui o/um papel principal na peça. Em seu sonho de voltar ao poder, John Gabriel Borkman assume de bom grado a postura de Napoleão na Ilha de Elba, mas essa imitação não faz mais que ressaltar ainda mais a enorme diferença de estatura entre ele e seu modelo heroico. John Gabriel Borkman não é nem mesmo um herói decaído, precisamente uma paródia de herói.

Poderemos certamente falar de herói simbolista ou de herói expressionista, mas que então se dissimula sob a venerável roupa do herói? O Homem com letra maiúscula, todo Homem, todo homem e, definitivamente, não importa quem: *Jedermann*, para retomarmos o título de uma obra de Hofmannsthal que toma sua inspiração na Idade Média. A figura trágica se tornou uma pura alegoria do homem comum no caminho da vida, à maneira das moralidades medievais. E essa figura não tardará a se confundir com o autorretrato que nos dá Sartre no final de *As palavras*: “Um homem inteiro feito de todos os homens e que lhes são todos valiosos e que vale não importa quem”. O homem na perda total de sua identidade pessoal, tal é a marca do trágico moderno. Trágico da condição humana, que consiste em não ver no espelho a não ser esse “fantasma sem substância” que Schopenhauer evoca:

Assim que ousamos penetrar em nós mesmos, e que, guiando o olho de nosso espírito para o interior, queremos nos contemplar, não conseguimos senão nos perder em um vazio sem fim; causamos em nós mesmos o efeito de uma bola de vidro oca, de cujo vazio sai uma voz que vem de outro lugar; e no momento de encontrarmos a nós mesmos, não tocamos senão oh horror! um fantasma sem substância (SCHOPENHAUER *apud* ADORNO, 1983, p. 145).

É preciso então falar de uma despersonalização do personagem?... Se nos referimos a Musil, a seu personagem “sem qualidades” (“sem propriedades”, diria Ricoeur; e Blanchot, “sem particularidades”), penso que seria mais pertinente evocar o devir-impessoal do personagem. O *Impersonagem* é aberto a todas as virtualidades. Ele é transpessoal. Ele acumula máscaras sobre seu rosto. Ou, ainda, ele as faz cair uma a uma, até a última e improvável, a máscara de carne viva de Dionísio. Semelhante ao Desconhecido de *O caminho de Damasco*, o Impersonagem é sucessivamente Saulo, o Paulo da conversão, Jacó em luta com Deus, Jó, O Judeu Errante, Édipo, Hamlet, e mesmo Eva ou Lilith... A cada encruzilhada da existência, ele muda de atitude e de aparência. Ele é chamado a desempenhar todos os papéis do homem, aí também incluídos os papéis

femininos. Ele pula de um para o outro. E, quando ele para, esgotado por uma longa busca que se degenera em errância, ele se lembra apesar de tudo, como o Vladimir de *Esperando Godot*, de que está só – ou de que estão sós, Vladimir e Estragon – a humanidade inteira: “O apelo que acabamos de escutar é para a humanidade inteira que ele se destina. Mas nesse lugar, nesse momento, a humanidade somos nós, quer a gente goste disso ou não. Então vamos aproveitar a ocasião antes que seja tarde. Vamos representar dignamente mais uma vez a escória onde a desgraça nos enfiou”.

“A humanidade”/“uma escória”, é nesse entremeio que se localiza o personagem trágico moderno. Entre o homem comum e o homem decaído, calibanesco. Sub-homem que serve de cobaia, seguindo a linhagem do Woyzeck de Büchner. Na linhagem também das *Peças de guerra* de Bond – o Monstro, criatura que não nasceu em meio ao apocalipse nuclear, que fornece toda a medida de um trágico da aniquilação da espécie – ou de *Purificado* de Kane, obra em que os seres humanos são tratados – mutilados, despedaçados – como ratos de laboratório. Vemos assim libertar-se o aterrorizante perfil do não-humano do humano. O trágico contemporâneo adquire a dimensão do pós-Auschwitz, como o trágico do começo do século XX assumira a dimensão das valas comuns da guerra de 1914-1918.

Nem herói e nem mesmo “personagem agindo” (*prattontes*), a figura trágica moderna não combate, não age, não decide. Ela se submete. Quanto mais ela se esforça em ser, mais se torna mártir, *testemunha* (a etimologia é a mesma). Testemunha de si mesma, de seu próprio sofrimento. Trágico da “Paixão do Homem”, diria Mallarmé.

4. Um trágico quotidiano

Poeta do “trágico quotidiano”, Maeterlinck elimina a grande ação e repudia o herói:

Admiro Otelo, mas ele não me parece viver a venerável vida quotidiana de um Hamlet, que tem tempo de viver porque não age. Otelo é admiravelmente ciumento. Mas será que não é um erro pensar que é nesses momentos, em que uma paixão assim, ou outra igualmente violenta, nos toma, que vivemos verdadeiramente? (MAETERLINCK, 1986, p. 104).

Admirador de Ibsen, Maeterlinck instaura o novo paradigma de um trágico fora da tragédia, trágico da “vida imóvel”, bem ilustrada por um “velho sentado em sua poltrona” e que estaria, em seu inconsciente, escutando as “leis eternas que reinam em sua casa”. Essa figura do ancião, do avô, está presente em três das peças mais importantes do poeta-dramaturgo: *A intrusa*, *Os cegos*, *Interior*, três peças curtas, surpreendentemente estáticas, cujo único acontecimento é a aproximação, sorrateira, da morte que vem agarrar sua presa. O

paradoxo dessas peças é que elas não têm como fim a catástrofe – respectivamente, a morte de uma mulher que acabou de dar à luz, a morte (provável) de todo um grupo de cegos, a notícia a um pai e a uma mãe de que uma de suas filhas morreu afogada. O acontecimento fúnebre leva de fato a um *começo*. A morte funciona como reveladora da existência. Ao “problema da existência”, Maeterlinck diria, “a resposta se daria pelo enigma de seu aniquilamento”. O objetivo, para o arauto do *Trágico quotidiano*, é “fazer com que [o espectador] veja o que há de espantoso no simples fato de viver”. Daí essa nomeação paradoxal de trágico “da felicidade” que Maeterlinck propõe.

Mas existem certamente outras maneiras de conjugar trágico e quotidiano além dessa “venerável vida quotidiana”, inteiramente dominada pelo princípio transcendente da morte a que se refere o autor de *A princesa Maleine*. De Ibsen e Tchekhov a Kroetz (esse último pertencente ao que chamamos de “Novo Realismo” na Alemanha e “Teatro do quotidiano” na França), vemos desenvolver-se, ao longo de todo o século XX, um teatro de consonância trágica que se inscreve no quotidiano mais banal, mais trivial. Não é mais o mito que está na origem das peças, mas sim o *fait divers*³, a forma mais comum do *irreparável*. Em *Haute-Antriche* de Kroetz, o casal que ocupa a cena, Heinz e Anni, dois modestos trabalhadores, quase se aproxima do *fait divers* trágico: o homem, no fim, lê no jornal o relato de um *fait divers* sobre um trabalhador que mata a esposa porque esta se recusava a fazer um aborto; um crime que o próprio Heinz teria sido capaz de cometer. Aqui se verifica o que para Kroetz e os adeptos dessa dramaturgia se constitui como essencial: a crônica de uma vida comum à beira da catástrofe.

Para certos teóricos, Lukács em primeiro lugar, essa inscrição da forma dramática no quotidiano da existência marca uma decadência:

O drama moderno, no período de declínio geral do realismo, segue a linha de menor resistência; ou seja, ele acomoda seus meios artísticos aos aspectos mais insignificantes de sua matéria, nos momentos mais prosaicos da vida quotidiana. Assim a banalidade sem graça da vida se torna artisticamente o tema figurado; ela sublinha precisamente os aspectos do sujeito que são desfavoráveis ao drama. São produzidas peças que do ponto de vista dramático se situam num nível inferior à vida que elas representam (LUKÁCS, 1965, pp. 114-5).

Nostálgico da grande colisão dramática e do herói – ou do que chama de “personagem típico” – o teórico húngaro acha “ridículos” os personagens de Ibsen – Ibsen que ele tanto admira, muito embora não reconheça o trágico de suas criaturas ao mesmo tempo em que lamenta sua “fuga no simbolismo”:

³ *Fait divers*: expressão sem tradução em português, “assuntos variados; variedades; notícias de pouca importância num jornal”, de acordo com o *Dicionário Houaiss*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004, p. 1300. N.T.

Ibsen é um escritor realista demais, racional e audacioso demais para não ter visto nem representado a baixeza, as características repugnantes e, simplesmente, o ridículo de seus novos heróis, Rosmer, Hedda Gabler, Solness. Mas apesar de tudo ele se esforça para representá-los como heróis trágicos que se manifestam como acima da média (LUKÁCS, 1975, p. 225).

Maurice Blanchot faz com que essa reflexão sobre a incapacidade *a priori* da noção do trágico e do cotidiano escape a toda e qualquer conclusão unívoca. O autor de *A conversa infinita* considera, sim, que o “homem cotidiano” parece absorto no divertimento, o que, no sentido de Pascal, se situa no avesso do trágico. O “homem trágico” devota sua existência à “clareza absoluta”. Em sua visão, tudo é preto ou branco, que violentamente se opõem. O homem do cotidiano vê tudo cinza, vive nas nuances, no claro-escuro, no acordo. Não é para menos que, na banalidade do cotidiano, Blanchot acabe por reconhecer uma ambivalência de onde se desprende um trágico particular:

O cotidiano é a trivialidade (que retarda e que recai, a vida residual que enche nossas lixeiras e nossos cemitérios, dejetos e detritos), mas essa banalidade é também o que há de mais importante, já que ela remete à existência em sua espontaneidade própria e, assim reconhecida, no momento em que é vivida, desfaz-se de toda especulação, talvez de toda coerência, de toda regularidade (BLANCHOT, 1969, p. 357).

Esse trágico cotidiano, trágico eminentemente moderno, Blanchot o encontra em Kafka e – o que nos interessa diretamente – em Tchekhov. E o nomeia à altura do paradoxo que ele constitui: trágico “da nulidade”.

5. Um trágico serial

Algo que talvez contribua para tornar “ridículos”, no sentido de Lukács, os personagens de Ibsen e de outros autores modernos e contemporâneos é esse hábito que eles têm de *andar em círculos*. No sentido literal e no sentido figurado. John Gabriel Borkman, já vimos, não cessa de andar para lá e para cá acima da cabeça da esposa, sempre ruminando o fracasso de sua vida e seus vagos sonhos de vingança. Da mesma forma, para o Oficial de *O sonho* de Strindberg, que percorre sem fim o mesmo espaço à espera de uma certa Victoria – “sua” Victoria, seu Godot – que não vem jamais: “Victoria! Há sete anos eu a espero aqui. Ao meio-dia quando o sol chega à altura das chaminés, e no fim do dia, quando a noite começa a cair... Olhe lá, no asfalto! Ninguém vê as marcas do amante fiel?”. E pensamos também no Ham de Beckett, o parálítico de *Fim de partida* que, a cada dia que passa, faz Clov empurrá-lo em sua cadeira de rodas pelo “velho refúgio”: “Me leva para dar

uma pequena volta [...] Me leva para dar a volta ao mundo”. Cada um segue seu caminho traçado e todos são prisioneiros da repetição – “potência terrível” segundo Kierkegaard.

Personagens compulsivos prisioneiros da repetição de dias idênticos que, em sua circularidade, encerra a vida e a reduz ao nada. A repetição do Mesmo é repetição e perda de Si, perda de identidade, perda do Outro nas angústias da série, como para Heinz, o pequeno motorista-entregador de *Haute-Autriche*, peça de Kroetz: “Quando eu começo o trabalho, que eu ligo o caminhão e que subo a rampa para carregá-lo, então eu me digo: nesse momento, há uns trinta como você. Então teria que haver alguma coisa que fosse só minha, que ninguém mais teria. Por causa da identidade, você sabe.”; “Às vezes, quando estou no volante, ou então quando tenho contato direto com os clientes, um contato que deve ser pessoal, sem dúvida, como se diz, é como se não fosse eu, como se fosse sei lá quem, que não tem nenhuma importância. Eu. [...] Às vezes, quando estamos juntos só nós dois, porque a gente trata de coisas íntimas, é como no trabalho./ Anni: Quem ?/ Heinz: A gente faz alguma coisa, não importa quem a gente é, a gente mesmo, como se diz, por acaso, e isso, existem milhões de pessoas que já fizeram isso antes, exatamente assim. (*Um tempo*). Nenhuma personalidade por trás”.

Representar – poeticamente – a repetição – variação contra a repetição do Mesmo. Para se desfazer do domínio da série, escolher a via de um trágico serial. A partir do cotidiano, criar a Diferença, no sentido como a entende Deleuze: “Quanto mais nossa vida parece padronizada, submetida a uma reprodução acelerada de objetos de consumo, mais a arte deve se apegar a ela [a Diferença]”.

O propósito da arte, para Deleuze, é precisamente “arrancar uma pequena diferença” à repetição do Mesmo “para que finalmente a Diferença se exprima com uma força também repetitiva de cólera...” (DELEUZE, 1968, p. 375).

De Strindberg, na virada do século XX, a Jon Fosse hoje em dia, passando por Beckett, nós assistimos ao desenvolvimento – às avessas da famosa “progressão dramática” – de um “teatro da repetição” que, como “simulacro”, se opõe, ainda segundo Deleuze, a um “teatro da representação”. Dessa forma, em *O sonho*, a aceleração repentina da passagem do tempo como forma de arrancar-se ao cotidiano repetitivo – trata-se precisamente das repetições na Ópera: “Oficial (*escuta-se uma fraca música de balé*): Ora! As repetições recomeçaram! (*A cena é alternadamente iluminada e totalmente escurecida, como se fosse clareada pela luz de um farol*) O que está acontecendo? (*Ele acompanha e comenta a alternância entre luz e escuridão*): Luz!... Escuridão!... Luz!... Escuridão!.../ Agnès (*imitando-o*): Dia!... Noite!... Dia!... Noite!... Veja como a providência é misericordiosa: ela diminui toda a espera e os

dias voam, perseguidos pelas noites...”. Em *Um dia de verão*, do autor norueguês contemporâneo Jon Fosse, a espera fatal da Jovem, no dia em que Asle, seu marido, desaparece no fiorde, repercute por toda uma vida: a Jovem desse “dia de verão” e a Senhora de um distante dia de aniversário, dessa vez no inverno, se sobrepõem em sua espera sem fim à janela... Quanto a Beckett, é a cada instante de seu teatro, e um instante após o outro, que ele nos permite, por meio de infinitas variações, experimentar a repetição em toda a sua crueza, em sua nudez. A repetição extenuante como medida trágica de nosso estar-no-mundo. Como se vê em *Le dépeupler*: “Assim sucessivamente até o infinito rumo ao fim impensável ainda que essa noção seja mantida por uma última busca a débeis sobressaltos” (BECKETT, 1970, p. 53).

6. Trágico do drama-da-vida

Dos anos de 1880 até os dias de hoje a forma dramática passa por mutações profundas que dão lugar a uma verdadeira mudança de paradigma. Peter Szondi insiste na ruptura com o paradigma antigo, esse “drama absoluto” forjado no Renascimento e que se tornou obsoleto em fins do século XIX, que ele define como “forma primária” – “acontecimento intersubjetivo no presente”, mas ele permanece vago a respeito do novo paradigma, contentando-se em sublinhar, em Brecht e alguns outros, a epicização do drama. Perspectiva teleológica que me parece discutível e que se encontra amplamente contradita pela produção dramaturgica dos últimos decênios. De minha parte, prefiro falar do devir-rapsódico de uma forma cujas partes propriamente dramáticas, épicas e líricas se tornam autônomas e são costuradas umas às outras com as emendas muito bem visíveis (*rhaptein*, em grego antigo, significa “costurar”). De fato, esse processo é realizado desde a virada do século XX. Se tomamos, por exemplo, uma obra como *A sonata dos espectros* de Strindberg, que é dividida em três “atos” (na verdade, três *quadros* autônomos), podemos constatar que o primeiro é claramente *épico*, em que descobrimos dois personagens, o diretor Hummel e o Estudante observando o exterior de um prédio, apresentado como a casa da falta e da infelicidade ; que o segundo se revela dramático de um extremo ao outro, em que vemos Hummel morrer, pagando o preço por suas intrigas, e que a peça se conclui no terceiro ato, com o lirismo alquebrado da Jovem que expira ao lado do Estudante.

Eu chamo de “drama-da-vida” esse novo paradigma, essa forma nova, originária da crise do drama que se manifesta no fim do século XIX, crise marcada pelo divórcio entre a dimensão subjetiva e a dimensão objetiva do drama, a ação – ou o que resta dela – objetivando-se sob o olhar de um *sujeito rapsódico*, ou seja, cindido entre personagem agindo

e testemunha do drama. Dessa dimensão testemunhal, e até mesmo testamentária, resulta que o drama-da-vida, em vez de seguir o desenrolar de um destino humano e fundamentar-se na noção de “progressão dramática”, pratica a retrospectiva e toma a vida pelo avesso.

O drama-da-vida opõe-se assim ao antigo paradigma, que eu designo de drama-na-vida. O drama-na-vida corresponde ao modelo aristotélico-hegeliano da forma dramática e muito se aparenta com o “drama absoluto” de Peter Szondi. Ele é fundamentado no restabelecimento da fortuna – passagem da felicidade à infelicidade ou o inverso –, numa grande colisão dramática, e permanece em conformidade com a teoria do “belo animal”. Há um “começo, um meio e um fim” e é “bem proporcional em todas as suas partes”. O drama-da-vida se faz por uma mudança profunda da *medida* do drama, isto é, de sua amplitude – ele abarca não mais um episódio (“um dia fatal”, diria Sófocles), mas toda uma vida, toda a crônica de uma vida – e de seu *ritmo* interno, feito de interrupções, de saltos, de fragmentação, de repetições moduladas.

Mas o que há de trágico no quadro do drama-da-vida?

Na época de Ibsen, de Strindberg, de Maeterlinck, o drama-da-vida toma de bom grado a cor daquilo que Schopenhauer chama de a “tragédia universalmente humana” – expressão que Lukács traduziu tendenciosamente como “a inanição da vida em geral”, convencido de que Schopenhauer “aqui expressa filosoficamente uma tendência que [...] adquire sempre mais importância na literatura dramática e conduz sempre e sem dúvida à dissolução da forma dramática, à desintegração de seus elementos verdadeiramente dramáticos” (LUKÁCS, 1965, p. 135). O que Lukács não admite é o rompimento do trágico e da tragédia – ou pelo menos da “grande colisão dramática”. Ali onde reconhecemos a ascensão do novo paradigma – o drama-da-vida – ele não vê senão uma “decadência” (“burguesa”) de ordem psicológica e metafísica, que ele estigmatiza vigorosamente.

Entretanto, se há um trágico moderno e contemporâneo, ele não poderia associar-se, como em Aristóteles e como na tragédia antiga, a um grande “restabelecimento da fortuna” e à inelutável catástrofe final. Seria antes o efeito de uma catástrofe inaugural: o simples fato de nascer, de ser lançado ao mundo. Desse trágico, a abordagem de Schopenhauer dá conta em parte, o que o associa à “representação do aspecto terrível da vida [...], o sofrimento indizível, a miséria da humanidade, o triunfo do mal, o reino absoluto do desdém do acaso e da queda irremediável dos justos e dos inocentes”.

7. Revelação do trágico

Se há uma mudança na medida do drama – tendência à desmedida e a obras ou muito longas (*O caminho de Damasco, O sapato de cetim...*) ou muito breves (*A mais forte, A intrusa*, os dramátulos de Beckett...) –, há também uma temporalidade do trágico. O trágico do drama-da-vida é um trágico com um pavio que queima lentamente. Nesse teatro de essência estática, o trágico está presente desde os primeiros instantes da peça e não faz senão revelar-se progressivamente, no sentido fotográfico da palavra. Em *A intrusa*, *Os cegos* ou *Interior*, de Maeterlinck, a visita da morte não cessa de ser anunciada e, ao mesmo tempo, retardada. Não é senão tardiamente que o grupo de cegos constata com horror que seu guia “morreu sem dizer nada”. E o mesmo ocorre com os personagens de *A intrusa* com a morte da Mãe, ou com a família de *Interior* com a morte da filha. Não há *ubris* trágica nesse teatro: os personagens não fogem quando diante da catástrofe; passivos e “inocentes”, são pouco a pouco tomados, como se é tomado pelo frio, pela fatalidade que os golpeia. John Gabriel Borkman de Ibsen é menos inocente. Mas aquilo que expia ao longo de toda a peça não é a falta ou o erro que imagina ter cometido em sua vida social – a falência pela qual a justiça o condenou – é outra falta, o “crime contra o amor”. Ora é precisamente essa falta que fez mortos-vivos dele, de sua própria esposa e de Ella, essa falta que inconscientemente o levou a se condenar e a viver em reclusão. Mais uma vez, a peça não é mais que a lenta revelação dessa falta que remonta a um passado distante e que precisava de todos esses anos de sacrifício para enfim vir à tona.

Quando se interroga sobre o trágico moderno em sua relação com o trágico antigo, Kierkegaard coloca em evidência o “isolamento” que será característico de uma Antígona moderna. Isolamento que a conduzirá a interiorizar profundamente sua dor. O filósofo dinamarquês escreve a esse respeito que “na tragédia antiga a pena é mais profunda, a dor é menor”, mas que, ao contrário, no trágico moderno “a dor é maior, a pena menor” (KIERKEGAARD, p. 115). E como se trata, no teatro moderno, de um trágico subjetivo, reflexivo, de um trágico de autoflagelo, a dor se alimenta não mais da falta manifesta e exposta, mas da inocência e da obscuridade. Kierkegaard suspeita que a Antígona moderna – “nossa Antígona”, escreve – não conseguiria terminar de expiar a falta de seu pai, Édipo.

Compreendemos melhor então por que frequentemente são os filhos sem mácula as vítimas expiatórias de seus pais ou de seus ancestrais. Erhart, filho de Borkman, somente escapa da catástrofe fugindo para sempre da residência familiar, lugar da “vida desperdiçada”. No fim de *A intrusa* ou de *Os cegos*, como no início de *Interior*, são os filhos que são tomados pela morte. Quanto ao *Pelicano* e *A sonata dos espectros* de Strindberg,

terminam ou com uma morte violenta (*O pelicano*) ou com uma morte por definhamento (*A sonata dos espectros*) de jovens que não têm nada a expiar a não ser a falta de seus pais, essa existência de mortos-vivos: o Estudante, à Jovem, no final de *A sonata dos espectros*: “Dorme, minha linda, minha infeliz, minha inocente, inocente do próprio sofrimento, dorme um sono sem sonhos e quando acordar de novo seja recebida por um sol que não queima mais, uma casa sem poeira, amigos sem desonras, um amor sem defeitos...”.

Se existe uma *nêmesis* trágica ligada ao drama-da-vida, esta não poderia ser senão *a própria vida ocupada em vingar-se* – que seja sobre inocentes – por ter sido transformada em uma morte-viva. *Trágico da revelação*, sempre prometida e sempre adiada, do sentido oculto da existência. É assim que o espectador é convidado a realizar a experiência – bastante distante, é preciso reconhecê-lo, da catarse aristotélica – do aterrorizante trágico da “felicidade”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BECKETT, Samuel. *Le dépeupleur*. Paris, Les Editions de minuit, 1970.
 BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris, Gallimard, 1969.
 DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris, PUF, Bibliothèque de Philosophie contemporaine, 1968.
 KIERKEGAARD, Sören. *Ou bien... ou bien...* Paris, Gallimard, coll. Tel, 85.
 LUKÁCS, Georg. *Le roman historique*. Paris, Payot, Bibliothèque historique, 1965.
 ————. *Problèmes du réalisme*. Paris, L'Arche, Le sens de la marche, 1975.
 MAETERLINCK, Maurice. Le tragique quotidien. In: *Le trésor des humbles*. Bruxelles, Éditions Labor, coll. Espace Nord, 1986.
 NIETZSCHE, Friedrich. *La naissance de la tragédie*. Folio Essais, 32, Paris, Gallimard, 1986.
 SCHOPENHAUER, *Le monde comme volonté e comme représentation*. Citado por Theodore W.
 ADORNO, *Minima Moralia*. Payot, coll. Critique de la politique, 1983.
 STEINER, George. *La mort de la tragédie*. Folio Essais, 224. Paris, Gallimard, 1993.
 SZONDI, Peter. *Essai sur le tragique*. Circé, coll. Penser le théâtre, 2003.

Résumé: Dans cet article, Jean-Pierre Sarrazac examine quelques aspects et conditions du tragique moderne et contemporain, un tragique que l'auteur appelle “le drame-de-la-vie”, détaché du paradigme de la tragédie classique, fondé sur l'épuisement de l'action et du héros et sur le tragique quotidien de la répétition cruelle de la vie banale.

Mots-clé: tragique moderne ; tragique quotidien ; “drame-de-la-vie”.