

GADELHA, Carmem. O trágico e a contemporaneidade. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, Professor Adjunto IV; Dedicac o Exclusiva.

RESUMO

São dois os aspectos fundamentais do modelo grego de tragédia — a política e a rela o com os mitos. Há que verificar as condi es contemporâneas para os desempenhos desses elementos. A pós-modernidade encena uma subjetividade descentrada; isto abala as no es de corpo próprio, social e coletivo. O capitalismo global precariza o trabalho, estabelecendo novos modos de produ o material e simbólica. A pesquisa verifica a circula o da tragicidade em sua potência mesma, na derrocada da a o teatral do personagem.   imperativo examinar trajetórias de tempo e espaço: suportes conceituais e materiais para as narratividades. O trabalho se baseia em leitura da bibliografia sobre a tradi o, a modernidade e a contemporaneidade. A frequência a espetáculos permite mapear a situa o atual através de estudos de caso. Tais observa es alcançam a performance. Modernidade e pós-modernidade têm, quanto a tempo e espaço, as contribui es de Wagner e a obra de arte total, de um lado; de outro, a desmontagem da representa o por Artaud. O trágico   enfeixado, dos gregos até nós, pelo projeto humanista — nascimento e derrocada, utopias e heranças atuais. Trabalho em andamento, os resultados e as conclusões são provisórias, situadas pouco além das hipóteses levantadas. Premissa: a tragédia grega surge do choque entre o arcaico e as novas inscri es da *polis* no tempo histórico (tradi o *versus* exigências do presente). A segunda premissa estabelece o conflito como condi o da tragicidade, mesmo que o g nero tragédia esteja ausente. Em terceiro lugar, temos, no atual desfazer-se da a o teatral, elementos ativos que permitem identificar processos trágicos. Segue-se o principal problema: a lamina o de tempos fragmentados, os presentes superpostos e contíguos, que mal admitem a permanência do trágico. Resta seguir a trilha das inscri es históricas (instaura o de um tempo espesso) efetivadas pelos movimentos sociais. Daí a reinven o do trágico e suas possibilidades de verifica o: figura es e reinven es de formas da narratividade e do espetáculo teatral.

Palavras-chave: Trágico. Contemporaneidade. Tradi o.

ABSTRACT

There are two fundamental aspects of the Greek tragedy - the policy and the myths. We should check the conditions for contemporary performance guide for those elements. We brings to a decentered subjectivity, a fact that undermines the notions of the body itself, social and collective. The global capitalism undermines working, establishing new material and symbolic production. The study investigates the tragic power, in the overthrow of the theatrical action. It's imperative to examine the trajectories of time and space: support for the narration. We're based on a systematic reading of literature across tradition, modernity and contemporaneity. The attendance at theatrical performances allows case studies. Modernity and post modernity stand to Wagner (total work of art) and to the disassembly of the representation (Artaud). The tragic is bundled by the humanist project (its birth and its demise, the utopias and

heritages). This work is in progress; conclusions are located just beyond the hypotheses. The premise 1: the Greek tragedy arises from the clash between the archaic and the new entries of *polis*. The premise 2: the conflict is a condition of tragic. Thirdly: we have elements, which remain active, allowing the identification of tragic. The lamination of time, the present overlapping that barely acknowledge a narration. It remains to follow the trail of historical inscriptions executed by the social movements. Hence the reinvention of the tragic.

Keywords: Tragic. Contemporariness. Tradition.

A desfronterização das linguagens exige observar o funcionamento do trágico no espetáculo teatral. A abordagem crítico-filosófica baseia-se nas relações com a política e a transcendência, tomando os gregos como modelo para acompanhar variantes históricas. Há que verificar a tragicidade nas artes plásticas e telemáticas. Vejamos coordenadas.

O nascimento do teatro coincide com o da *polis*, do alfabeto e da filosofia — fatores de fundação do Humanismo — em condições de crise; os velhos mitos submetem-se à razão que, separada das tradições, requer novas especulações.

Os antigos rituais reconfirmavam crenças, em intimidade com os saberes. Ato político-religioso, a fala do poeta (re)velava verdades e fundamentos da vida social: regras, anseios, indagações. Homero e Hesíodo modelavam sentidos para guerra e paz, plantio e colheita. Na democracia, refazem-se arranjos saberes/ poderes. O sábio, poeta detentor de magias, dá lugar ao filósofo. A gestão da cidade submete-se ao juízo dos cidadãos, que investem em persuadir-se uns aos outros. A religião choca-se com a realidade política e o pensamento racional.

No ditirambo, alguém se separou do coro para falar em nome próprio. A perda de consenso impõe o diálogo — *lógos* partido (*diá*). Nos conflitos herói/ cidade, herói/ mito, cidade/ tradições, a tragédia manifesta incertezas, exigindo especulações filosóficas, históricas sobre o que chamaremos “subjetividade”.

O trágico liga-se ao (des)entendimento: o herói interpreta mal os oráculos e não conhece os limites que o separam dos deuses.

Recorrente na discussão da tragédia é sua possibilidade de vigorar entre cristãos. O livre-arbítrio informa onde está o erro, responsabilizando inteiramente o humano. Isto afasta a tragédia; nela, é precisamente o engano que faz cair em desmedida. Édipo foge às predições e cai nas malhas dos deuses; depois, tendo furado os próprios olhos, não sabe até onde a decisão coube à divindade. Uma nova razão traz dificuldades nas designações: é possível falar em tragédia fora e depois da Grécia? A que se referem trágico e tragicidade?

A vida pública tensiona-se com os atos do herói. Certa analogia se estabeleceu entre Racine e os gregos, a partir da responsabilidade do homem com a

sociedade. Em clássicos e barrocos, o embate do sujeito moderno consigo mesmo: reflexividade em tensão com o agir (Hamlet, Segismundo, Fedra).

Com os românticos, o desejo de morte para o reencontro com a liberdade do espírito desfaz o conflito com a transcendência. A democracia moderna proclama o direito à dissidência, o que resulta em drama burguês. O trágico refugia-se no conflito de consciência. No naturalismo/ simbolismo, uma não-ação *tchekoviana*: transparência e opacidade do sujeito. O sentido do mundo mergulha em sombras. Após a busca romântico-iluminista pelo trágico nos clássicos franceses ou em Shakespeare, não importa oposição ou síntese. Importam a sala de estar e os “males do século”. Esperanças numa pedagogia reformadora mesclam-se com evidências de malogro. À falta de ação, o trágico invade sonhos e ostenta (ir)realidades nos desvãos do sujeito. Tristeza algo cômica se insinua no lirismo. Poesia sem eloquência. Abre-se fenda definitiva entre a cena e a literatura.

Wagner considerou harmônica a união das diferentes expressões — últimos suspiros do aristotelismo: buscava-se no passado os fundamentos de uma sociedade livre. Em Bayreuth, a visibilidade igualmente distribuída garantiria a democracia do olhar; supunha-se reincorporar a alma das tradições. O trágico identificou-se ao melodrama (que confiava em soluções de moralização), diria Nietzsche: o problema está no viver as vicissitudes do corpo e não nas “consolações metafísicas”.

O palco burguês não alcança a extensão da vida social, malgrado Brecht. Na era da luz elétrica, dos transportes acelerados e da comunicação; ao lado do brilho da cultura de massas, as sombras do psiquismo confinam a tragicidade. Onde não há Deus e vida pública, o senso comum vê tragédia em qualquer manifestação de sofrimentos. A utopia marxista só se admite como trágica pela incerteza da revolução, com suas intensidades de emoção coletiva. Mesmo assim, há o comprometimento com a razão científica.

A modernidade indaga sobre a representação e seu poder duplicador, que nos afasta das coisas. Representar é estabelecer formas de presença, articulando tempos e espaços na narrativa. Artaud retoma a morte de Dionysos como o lugar onde a origem se faz e desfaz, ponto indefinido no qual a cena do mundo desteatraliza-se e reateatraliza-se. O “teatro da crueldade” situa-se além e aquém da ação; o tempo é o presente “não-furtado de si mesmo” (DERRIDA); o espaço desfaz diferenças palco/ plateia. Ritual sem deuses, o teatro é pura potência de teatralidade, nos limites de desarticulação/ rearticulação das relações atores/ espectadores. Desconstruídas as noções de encenador/ encenação, já não se trata de partir de um texto e seu atrito com a cena. A *performance* situa-se no problema. Aqui nos reencontramos com Duchamp: a iconoclastia atinge a obra como objeto de contemplação, evidenciando a crise do suporte. Teatralidade, pictorialidade: circulação trágica voltada para o efêmero e o embate com a morte — da arte, inclusive, em eterno retorno. O trágico é compreendido como processo e potência de reengendramento.

Quanto à política atual, Paolo Virno fala do trabalho precário. Tendo o pós-fordismo posto no centro a comunicação, emerge um novo sujeito do “cinismo”,

do “medo”. Estudos de Marx retomaram os *Manuscritos* e o “intelecto geral”: o conhecimento aplicado em força produtiva e tecnológica. A distinção trabalho/não-trabalho é formal: hoje, o mundo não é pensável segundo categorias da economia política. Quem não trabalha, estabelece, mesmo assim, relações com a cidade, numa similaridade com quem trabalha. Esta equivalência muda a ideia de riqueza social, trazendo inquietações: enfraquecida a contradição trabalho/não-trabalho, como lutar contra o capitalismo?

Caberá ao intelectual posição imanente, não-vanguardista, acolhedora da (i)legibilidade do presente. Isto concerne à arte e ao artista em sua feição trágica, não desligada do intelecto comum. O presente é constelação onde diferentes temporalidades guardam semelhanças com o agora — analogia com o drama barroco de Benjamin.

O “êxodo” é radicalidade que recusa o estado; afasta-se da revolução e seu monopólio da decisão política. Trata-se de defender-se do poder sem tomá-lo; afirmar a sociabilidade, o conhecimento em rede. Novo materialismo ultrapassará a fenda filosofia/ política para pensar a relação morte/ natureza/ tempo. A multidão pode identificar-se ao mal, se capturada pelos neofascismos. Mas sua sensibilidade percebe diferentes possibilidades de lutas, sem elos com a democracia representativa.

Esta indeterminação tem consistência trágica. A multidão abriga a multiplicidade — não pluralidade numérica, mas potência da diferença; não é apanhada pela metonímia “povo”, não tem à frente o proletariado. Ela é força disruptiva, no fim da “sociedade disciplinar” (FOUCAULT). Na “sociedade de controle” (DELEUZE), tecnologias de vigilância in(en)formam o sujeito. Desmaterializada a obra de arte, o fruidor é operador de programas. A arte da presença é abalada: como conceber tragicidade que não incida sobre os corpos? Solapada a inteireza do corpo (falta de carne das imagens, hibridismos), como conceber o humano? É trágica a dor da carne performática?

A democracia grega requer a normatização dos comportamentos em função da “governamentalidade” (FOUCAULT). A veridicção implica formações de saberes, tecnologias de poder e práticas de si — produção de subjetividade. Dizer a verdade é direito e obrigação: *parrésia*. A fala franca é passível de aprendizado, no cuidado consigo e a cidade. A *parrésia* tece-se em todas as direções, variando no tempo; não se integra a doutrinas; voltada para o indivíduo, vigora no campo político. Creonte diz a Édipo que busque a verdade. O rei será obrigado a ouvi-la, (des)entendê-la e proferi-la — fugindo à ambiguidade do oráculo ou enfrentando-a. O dizer-a-verdade não se detém na retórica (arte das estratégias de demonstração, persuasão, ensino, discussão). A *parrésia* é desafio, insulto, crítica: ato de coragem. Pedagogia abrupta, pode conduzir ao furor e à injustiça — *hybris* trágica. Agonística, a *parrésia* não se reduz à controvérsia; trata-se, antes, da luta revelação/ ocultação — *alétheia*. Este dizer-a-verdade não pertence à erística ou à pedagogia, à retórica, à persuasão ou à demonstração; não está nos efeitos do discurso, em suas estruturas internas ou finalidades. A verdade é *parrésia* quando dizê-la desencadeia perigo: efeito no interlocutor, ricochete sobre o locutor. Risco de

morte; o caos primordial espreita a cidade, a verdade o fustiga. No discurso trágico, a teia aracnídea enreda os cidadãos e o herói-parresiasta.

Entre nós, as opiniões sustentam a sociabilidade: futebol, TV, atrocidades. A comunicação “democrática” é alheia ao verdadeiro e ao falso (BADIOU). A verdade exige fidelidade a um evento de furo na lógica dos saberes que produz excesso de não-saber. Daí o advento do sujeito: suporte para uma verdade. Por decidir o indecível e apontar, p. ex., uma obra de arte, o sujeito compõe-se com ela, aderindo a uma nova “ética das verdades”, sem deixar de ser ele mesmo, singularidade e espessura de multiplicidades, excesso sobre si. Sendo apenas alguém e, no entanto, derramado na condição de sujeito, é necessário continuar a pensar: manter os referentes histórico-políticos; abrigar, ao mesmo tempo, o não-sabido.

O corpo sem órgãos (ARTAUD, DELEUZE) pulveriza o agir e dissolve a personagem: alguém que executa uma ação, deslocando-se em tempo e espaço. A multidão retorna ao coro de bacantes, o herói permanece em potência, tensionado entre passado e presente — encontro de *arkhé* com *techné*.

A palavra “tragédia” foi apanhada pelos usos comunicacionais “versáteis” (BADIOU). Recuperá-la se faz por correlatos (trágico, tragicidade), entre a espetação e a embriaguez de Zé Celso. O performático impõe-se ao dramático. O homem político é convocado via internet, neste presente laminado e feito de informa(tiza)ções. Reencontramos a espessura da historicidade nas imprecações da praça e da cena. O trágico é novamente épico e anônimo, porque não quer ser drama burguês. *In vino veritas*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Max Limonad: São Paulo, 1985.
- BADIOU, Alain. **Ética – um ensaio sobre a consciência do mal**. Relume-Dumará: Rio, 1995.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Brasiliense: São Paulo, 1984.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Ed. 34: Rio, 1992.
- _____. & GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** Editora 34: Rio de Janeiro, 1992.
- _____. **Mil platôs**. Editora 34: Rio de Janeiro, 1995.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Perspectiva: São Paulo, 1995.
- FOUCAULT, Michel. **O governo de si e dos outros**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O caso Wagner: um problema para músicos / Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo**. Companhia das Letras: São Paulo, 1999.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Cosac Naify: São Paulo, 2001.
- VIRNO, Paolo. **Virtuosismo e revolução**. Rio: Civilização Brasileira, 2008.