

# Tragédia moderna em língua portuguesa: essencialismo e historicidade

Modern Tragedy in Portuguese:  
Essentialism And Historicity

**Marco Aurélio Abrão Conte** 

Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara,  
Araraquara, SP, Brasil

Email: marco.conte@unesp.br

## RESUMO

Muitos foram os pensadores e críticos que apregoaram, em momentos históricos e contextos estéticos distintos, a morte da tragédia. A suposta incompatibilidade entre as premissas do gênero trágico e a ruína da cosmovisão mitológica e, posteriormente, a consolidação das modernas dinâmicas de sociabilidade, no entanto, foi denunciada por outros literatos como uma forma de segregação social e consolidação simbólica da opressão de classes. É objetivo deste artigo evidenciar como o debate em torno da tragédia, capitaneado por um lado por Friedrich Nietzsche e George Steiner e por outro por Raymond Williams e Terry Eagleton, oscila entre uma perspectiva essencialista, conservadora e formalista e outra que busca historicizar a forma de modo a mapear as permanências e rupturas no bojo de uma manifestação teatral tanto secular quanto perene na história das letras ocidentais. Com isso, torna-se possível identificar uma revitalização da tragédia nos séculos XX e XXI em autores lusófonos, que se valem do trágico para denunciar os paradigmas de intersubjetividade e reificação do homem no mundo moderno.

### Editora-chefe

Marcia dos Santos  
Machado Vieira

### Editores Associados

Marlon Barbosa  
Paulo Braz  
Rafaela Cardeal

**Recebido: 17/03/2025**

**Aceito: 01/06/2025**

### Como citar:

CONTE, Marco Aurélio Abrão. Tragédia moderna em língua portuguesa: essencialismo e historicidade. *Revista Diadorim*, v.27, n.1, e67585, 2025. doi: <https://doi.org/10.35520/diadorim.2025.v27n1a67585>

## Palavras-chave

Tragédia moderna; teatro brasileiro; teatro português.

## ABSTRACT

Many were the thinkers and critics who proclaimed, at different historical moments and in distinct aesthetic contexts, the death of tragedy. The supposed incompatibility between the premises of the tragic genre and the collapse of the mythological worldview, and later the consolidation of modern dynamics of sociability, however, was denounced by other critics as a form of social segregation and symbolic consolidation of class oppression. The aim of this article is to highlight how the debate around tragedy, led on one side by Friedrich Nietzsche and George Steiner, and on the other by Raymond Williams and Terry Eagleton, oscillates between an essentialist, conservative, and formalist perspective, and another that seeks to historicize the form in order to map the continuities and ruptures within a theatrical manifestation both secular and perennial in the history of Western letters. This allows for the identification of a revitalization of tragedy in the 20th and 21st centuries by Lusophone authors, who use the tragic to denounce the paradigms of intersubjectivity and the reification of man in the modern world.

## Keywords

Modern tragedy; brazilian theatre; portuguese theatre.

*Se houver banheiros nas casas da tragédia, é para que Agamêmnon seja aí assassinado (Steiner, 2006, p.140).*

## Introdução

Durante o século XX, especialmente após o término da segunda guerra mundial e o estabelecimento da bipolaridade socioeconômica capitaneada pelos Estados Unidos e pela União Soviética, muitos foram os discursos catastrofistas que anunciaram, com maior ou menor aceitação crítica, o ocaso de instituições, estruturas e formas artísticas e culturais. Às mortes da história, de Deus e da cultura, seguiram-se rapidamente provocações que deram azo a discussões que propalavam que a poesia, o drama ou a arte de narrar estariam também mortas – ou, pelo menos, em agonia. Contudo, no que concerne à tragédia, o debate em torno da legitimidade do gênero e de suas premissas em épocas e culturas variadas é mais antigo, remontando não apenas a pensadores modernos como George Steiner (2006) ou filósofos novecentistas como

Friedrich Nietzsche (2007), ambos apologistas de uma pureza literária do trágico à qual a modernidade teria sido hostil por sua cosmovisão racionalista, mas à própria Grécia Antiga, onde Aristófanes já veiculava com ironia suas críticas às rupturas estilísticas empreendidas por Eurípides no seio da forma trágica.

Numa outra perspectiva, a crítica de inspiração materialista, sobretudo a partir das contribuições dos Estudos Culturais ingleses, primou por orientar suas análises estéticas acerca do fenômeno no sentido de uma dissonância em relação ao discurso acadêmico vigente, segundo o qual a tragédia estaria morta. Pensadores como Raymond Williams (2002) e, posteriormente, Terry Eagleton (2013) denunciaram como classista, purista e elitista a tachativa afirmação, além do que buscaram historicizar o conceito e defini-lo a partir de uma observação das mudanças pelas quais o termo tragédia houvera passado ao longo dos séculos, desde o uso que dele os gregos fizeram para nomear uma manifestação teatral específica até a contemporaneidade, momento em que a elasticidade semântica da palavra abarca acontecimentos cotidianos à margem da dimensão estética.

O debate acerca da existência da tragédia e do trágico deu-se, desse modo, de forma a delimitar dois campos críticos antagônicos: por um lado, pensadores e filósofos que atribuíram ao objeto um valor essencial, imutável e classificado a partir de rígidas exigências formais e históricas; por outro, teóricos e críticos que atentaram à necessidade de historicização dos conceitos, visando menos ao juízo de valor e mais a um entendimento crítico das permanências e rupturas estéticas contidas na perenidade do vocábulo “tragédia” no pensamento ocidental.

É objetivo deste artigo cotejar ambas as proposições e evidenciar como também o moderno teatro lusófono manifesta não apenas o legítimo e o constante da condição da tragédia na modernidade como também o diálogo de escritores e dramaturgos de língua portuguesa com uma tradição que, segundo parte expressiva da crítica, se engendrou à margem dos domínios lusitanos. Para isso, serão analisadas visões teóricas e, em seguida, peças teatrais modernas de autores brasileiros e portugueses – de Almada Negreiros (1993), Nelson Rodrigues (2020a), Chico Buarque e Paulo Pontes (2019), José Saramago (1993), Andréa Bassitt (2020), Gregorio Duviver e Vinicius Calderoni (2020) – a fim de investigar distintas propostas de um teatro verdadeiramente trágico, ora valendo-se de seus procedimentos, ora negando-os de modo peremptório, mas sempre em comunicação íntima com as premissas da tragédia.

## Essencialismo

Nas profundezas do Hades, às quais viajara Dioniso disposto a resgatar um dos falecidos dramaturgos gregos e, por esse meio, recuperar a tradição teatral em franca decadência, travou-se um duelo entre Ésquilo e Eurípides na comédia *Rãs*, de

Aristófanes (2023). Ao vencedor da contenda, caberiam os louros da glória e o retorno aos festivais atenienses. Enquanto o primeiro jacta-se do caráter cívico e moralizante de suas peças, nas quais se deve “deixar oculto o que é canalha” (Aristófanes, 2023, p. 281), o segundo dirige-lhe a acusação de burilar a linguagem dramática até as raías da afetação, reivindicando para si o mérito de havê-la simplificado, bem como o de englobar em seu bojo “temas caseiros com que sempre convivemos e lidamos” (Aristófanes, 2023, p. 265):

EURÍPIDES – Mas tomando a arte como eu a encontrei vivendo  
junto de você,

Toda intumescida de soberba e de palavras pura afetação,

Antes de mais nada, a desinchei e retirei-lhe o peso da barriga,

Com versinhos e voltinhas por aí, com beterrabazinhas brancas,

E dei suco de matraca que espremi e depois coei de alguns livrinhos [...]

falavam as mulheres e falavam os escravos por igual,

E também o dono, a jovem a velhinha... (Aristófanes, 2023, p. 261-263).

Baluarte dos valores morais e culturais antigos, Ésquilo é, embora acusado de verter versos em uma linguagem pouco comunicativa, o escolhido por Dioniso, que o julga mais apto a aconselhar a cidade nas crises então deflagradas. Assim, o aspecto conservador da comédia aristofânica, que apregoa a restauração de uma glória perdida no passado em função de um presente a seu ver imoral, enseja uma das mais antigas – e erigida sob a forma da metalinguagem – críticas ao teatro de Eurípides, cuja feitura de tragédias – em linha com a nova intelectualidade (filosófica, sobretudo) e em desajuste estrutural com as premissas trágicas consolidadas (como o espaço relativamente menor destinado aos coros de suas mimeses) – lhe renderia, ao ver de muitos pensadores desde então, a pecha de um autor que sacrificou os valores artísticos e estéticos de seu teatro em favor de uma argúcia racionalista incompatível com as premissas do gênero trágico. Mesmo Aristóteles, que o considera “o mais trágico dos poetas”, ressalta que ele “deixa a desejar quanto à organização do conjunto da obra” (Aristóteles, 2017, p. 115). A comédia encerra-se, inclusive, com o coro, dileto veiculador dos discursos próprios dos tragediógrafos, comemorando a derrota de Eurípides em função do socratismo de suas produções: “CORO – Como é bom não sentar com / Sócrates, papeando / e esquecendo da música, / deixando o que há de maior / e melhor na tragédia” (Aristófanes, 2023, p. 355).

Séculos mais tarde, Friedrich Nietzsche ressoaria essa mesma crítica, de forma a articular uma feição moderna para o discurso que apregoava a morte da tragédia. Em *O nascimento da tragédia* (Nietzsche, 2007), o filósofo alemão também atribui a Eurípides a responsabilidade pelo fenecimento do gênero:

O que pretendias tu, sacrílego Eurípides, quando tentaste obrigar o moribundo a prestar-te mais uma vez serviço? Ele morreu sob tuas mãos brutais: e agora precisas de um mito arremedado, mascarado. [...] E assim como o mito morreu para ti, também morreu o gênio da música. [...] E porque abandonaste Dionísio, por isso Apolo também te abandonou: afugenta todas as paixões de seu covil e as conjura em teu círculo, afila e aguça como se deve uma dialética sofisticada para as falas de teus heróis – também os teus heróis têm paixões arremedadas e mascaradas e proferem apenas falas arremedadas e mascaradas (Nietzsche, 2007, p. 69).

A crítica de Nietzsche, cumpre salientar, tem origem na própria concepção de arte que o filósofo nutriu em seus primeiros escritos, entre os quais se situa o referido texto. O autor não só depositava suas esperanças em uma redenção social e humana granjeada por meio da arte, como também em que ela passaria necessariamente “por um tipo de respeito aos instintos. Algo muito caro num mundo onde o primeiro ensinamento social era o da contenção da natureza desses instintos” (Burnett, 2012, p. 10). Tal contenção, que estaria no cerne da sociedade erigida do pensamento filosófico e, posteriormente, da modernidade, conferiria a esse mundo de selvageria administrada ares de decadência, como salienta Henry Burnett. Como Aristófanes, Nietzsche reservava um espaço dileto à música no seu cotejo da tragédia pela sua já tradicional dicotomia crítica entre uma arte apolínea, a qual ele questiona, e outra por ele valorizada, de matiz dionisíaco.

Se o dionisíaco era o retorno à natureza, e se esse retorno era um reencontro do homem com seus instintos perdidos, a música dionisíaca é a origem mais excitante do mundo verdadeiro, do mundo que merece ser vivido. [...] Essa música que pode refazer o caminho de volta à natureza surge na Grécia como uma antítese ao pensamento, pois a arte apolínea representa o ocultamento do ser, ela ofuscaria a verdade trágica com a bela forma (Burnett, 2012, p. 12).

Assim, é patente que a visão crítica estabelecida em *O nascimento da tragédia* (Nietzsche, 2007) dispõe como inconciliáveis os valores da dialética racional e os da tragédia em si, à qual coube prostrar-se em uma condição artificiosa por meio da qual a harmonização da forma sufocaria os impulsos dionisíacos e, desse modo,

ocultaria a verdade primeva da tragédia imanente do ser humano. A possibilidade de uma articulação crítica do mundo, fornecida pela filosofia grega, teria não apenas contaminado a produção de Eurípides e dos tragediógrafos a ele posteriores, como também suscitado o aparecimento da comédia nova, isto é, “o próprio Eurípides torna-se pensador, não mais poeta” (Burnett, 2012, p. 25).

Se Nietzsche denuncia os parâmetros racionais que, a seu ver, distinguiriam as obras de Eurípides das de seus antecessores, em especial Ésquilo e Sófocles, como forma de corrupção da natureza trágica, o faz de modo a estender sua rejeição também ao mundo moderno. A autoconsciência da arte, fulcro da modernidade e da institucionalização da literatura (enfim alçada a um campo autônomo do pensamento no século XIX), estaria em linha com o caráter apolíneo da estética, em oposição ao dionisíaco necessário à exploração dramática do elemento trágico. Além disso, muito embora o filósofo alemão retome, em sua valorização do coro, a premissa aristotélica da *Poética* segundo a qual o coro enquanto personagem coletiva deve ser “tomado como uma parte do todo e assim concorrer para a ação, mas não à maneira de Eurípides, e sim à de Sófocles” (Aristóteles, 2017, p. 155), seu pensamento mira uma contingência sociopolítica bastante específica do mundo ocidental e, em específico, da Alemanha.

Friedrich Nietzsche entendia que a “morte da tragédia a partir da dissolução dessas forças artísticas [trágicas] mostra também a decadência do próprio povo grego” (Burnett, 2012, p. 61). Em um mesmo estado decadente estaria situado o poderio sociocultural alemão, o que não condiria com a pretensa superioridade alemã – premissa que, como é sabido, faria com que parte do pensamento nietzscheano servisse de lastro intelectual a parte considerável das práticas nazistas –, face ao que o filósofo reservaria a Richard Wagner a incumbência de promover o (re)nascimento de uma nova era trágica a partir de uma música verdadeiramente dionisíaca. Esse seria o estágio inicial da reversão de “um caminho que conduziu a apreciação das artes à mera observação científica” (Burnett, 2012, p. 56).

Um dos fulcros do diagnóstico nietzschiano segundo o qual a tragédia morrera reside no progressivo desaparecimento do coro ao longo da diacronia do gênero. Representante do povo, “espectador ideal” (Nietzsche, 2007, p. 49), o coro, do qual Téspis (no século VI a. C.) separara um ator e assim dera configuração à dinâmica da forma dramática, estaria instalado na própria origem da tragédia e, por essa razão, estaria legitimado como a sua verdade essencial, segundo o filósofo: “Essa tradição nos diz com inteira nitidez que a tragédia surgiu do coro trágico e que originariamente ela era só coro e nada mais que coro” (Nietzsche, 2007, p. 49). É justamente nessa personagem coletiva que Friedrich Nietzsche identifica o veículo natural das forças dionisíacas que o racionalismo sufocara sob o véu do apolíneo: “a lírica depende tanto do espírito da música, quanto a própria música, em sua completa ilimitação,

não precisa da imagem e do conceito, mas apenas os tolera junto de si” (Nietzsche, 2007, p. 48).

A missão redentora da obra de arte, e especificamente da arte trágica, situar-se-ia, desse modo, na proposição de uma unidade humana localizada no sentimento de pertencimento à natureza, a qual seria indiferente às condições socioculturais que promoveriam um “abismo entre um homem e outro” (Nietzsche, 2007, p. 52). Nietzsche subscreve, assim, ideais clássicos a partir dos quais o trágico e a tragédia, sua materialização estética, são submetidos a uma visão essencialista – a-histórica, pois.

Essa perspectiva de certa forma idealista será, posteriormente, denunciada em sua dimensão aristocrática e elitista – como se verá na próxima seção deste estudo. Cabe, no entanto, ressaltar desde já que as proposições de Nietzsche se revelam partidárias de um conservadorismo latente e de forma desabrida. Ao mirar em Eurípides, buscando na alegada decadência da cultura grega uma analogia aos tempos igualmente decadentes de sua Alemanha contemporânea, o filósofo propõe que a tragédia deveria restringir-se, conforme apregou Aristóteles, ao manejo de valores e heróis elevados – adjetivo em cuja acepção, nesse contexto, não se vislumbra senão uma posição social de relevo. A admissão de personagens populares e conflitos domésticos/individuais teria feito precipitar a tragédia em uma “mediocridade burguesa, sobre a qual Eurípides edificou todas as suas esperanças políticas” (Nietzsche, 2007, p. 71).

Conforme foi apontado, muitas das proposições que deram azo à conclusão de que a tragédia morrera têm suas origens no pensamento de Aristóteles ou, de forma mais objetiva, nas leituras de sua *Poética* realizadas sobretudo a partir do florescimento dos classicismos francês e alemão. Muito mais do que um texto analítico e historicamente localizado, o estudo aristotélico foi adotado como paradigma estrutural da forma trágica, a partir do qual se forjaram juízos valorativos metrificados de acordo com a adequação de peças ao pensamento do filósofo grego. Ao largo desses parâmetros, toda e qualquer proposição teatral tida por trágica passou a ser avaliada e sumariamente tida como ineficaz ou canhestra. Assim, se a tragédia “quer mimetizar personagens [...] melhores do que de fato são” (Aristóteles, 2017, p. 51) e se consolida como “a mimese de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada” (Aristóteles, 2017, p. 71), estariam automaticamente excluídas dessa designação as peças que dessem conta da vida cotidiana – como as que passaram a disputar a hegemonia dos palcos europeus sobretudo a partir do advento do drama burguês. Mesmo a linguagem, ao ver de Aristóteles, deveria preservar uma elocução elevada: “tais expressões, porque não são correntes, elevam a elocução acima da linguagem ordinária” (Aristóteles, 2017, p. 183). Assim, adotados esses critérios de forma essencialista, o teatro em prosa, como o de um Ibsen ou de um Tchékhov, marcado também pelo uso de uma linguagem mais afeita aos usos comuns das línguas modernas, estaria fadado a não viabilizar uma dimensão trágica.

Schiller (2018), em *Objetos trágicos, objetos estéticos* sintetiza a perspectiva de Aristóteles de modo a nela enxergar uma relação imanente entre a tragédia e a sua estrutura grega: “A forma é determinada pelo fim e prescrita por ele como necessária”

(Schiller, 2018, p. 66). Dessarte, e tomando como dogma o fato de que é intento da tragédia despertar a compaixão do espectador diante da encenação de acontecimentos limítrofes que testem as capacidades heroicas de suportar adversidades extremas, o pensador subscreve as premissas aristotélicas de modo pleno – inclusive no que diz respeito à ideia de completude e duração de uma peça bem-feita –, dando sobrevida à tradição crítica essencialista de tragédia advinda da leitura da *Poética*.

Tal tradição, que ignora o caráter universal da experiência trágica em favor de uma valorização paradigmática da forma helênica, encontraria no pensamento de George Steiner a sua mais acabada formalização na crítica contemporânea. Em *A morte da tragédia* (Steiner, 2006), o crítico restringe a um período bastante específico da experiência sociocultural grega a legitimidade estética da tragédia, dado que ela “incorpora tão peculiarmente uma congruência de energias filosóficas e poéticas, que floresceu durante apenas um período muito breve, alguns setenta e cinco anos mais ou menos” (Steiner, 2006, p. XVIII). A tese do autor é traçada de modo peremptório já na abertura de seu estudo: “A tragédia como forma de drama não é universal” (Steiner, 2006, p. 1).

Como forma de sustentar sua afirmação, Steiner lança mão de proposições segundo as quais figurariam como estruturas basilares da forma trágica aspectos como a irreparabilidade da catástrofe e, novamente, a posição social elevada de seus protagonistas, a qual alçaria os conflitos a uma dimensão coletiva pelo valor representativo de suas personagens ao mesmo tempo que manifestaria uma lei geral e abrangente a reger os destinos humanos. Ainda, Steiner atesta plena concordância com a separação radical entre os gêneros dramáticos, no centro da qual se instala a rígida fronteira entre comédia e tragédia. Essa fidelidade a preceitos herméticos resulta até mesmo em uma condenação da tragédia elisabetana – marcadamente associada, sobretudo na pena de William Shakespeare, seu maior expoente, à interpenetração entre ambos os domínios (cf. Auerbach, 2021, p. 333).

No entanto, em *A morte da tragédia* (Steiner, 2006), o crítico busca ressaltar o bardo de suas críticas, concedendo-lhe de forma idealista a condição de exceção à regra. Afirma Steiner que “os teatros ateniense e elisabetano foram inocentes do debate teórico. As *Poéticas* são concebidas depois do fato, e Shakespeare não deixou manual de estilo. No século XVII, essa inocência e a consequente liberdade da vida imaginativa estavam perdidas para sempre” (Steiner, 2006, p. 22). Mais do que mero elogio ao autor do *Hamlet*, o apontamento revela a fragilidade do pensamento inflexível defendido por Steiner, afeito à identificação e à defesa de regras na mesma medida em que suscetível a tangenciá-las em favor de exceções celebrizadas pelo imaginário ocidental.

Outro aspecto que merece destaque na afirmação de George Steiner acerca do teatro elisabetano e que situa *A morte da tragédia* (Steiner, 2006) na mesma tradição



crítica em que se instalara *O nascimento da tragédia* (Nietzsche, 2007) diz respeito ao fato de que seu argumento é, em certa medida, nietzscheano e idealista, em que pesem as dissonâncias ideológicas dos dois autores. Ao contrapor uma “liberdade da vida imaginativa” a estruturas de pensamento racionais em vigência no século XVII, Steiner (2006) concebe que entender a forma dramática racionalmente impede a tragédia. Em termos emprestados a Nietzsche (2007), poder-se-ia entender a sentença como uma defesa de que a organização apolínea escamotearia a verdade dionisíaca imanente ao trágico. Desse modo, o que o argumento de Nietzsche (2007) defende como primitivo, selvagem e verdadeiro, o de Steiner (2006) retoma enquanto ingênuo – em ambas as perspectivas, uma negação do entendimento racional do fenômeno.

Os ecos de Nietzsche (2007) também se manifestam em dois outros aspectos do pensamento steineriano, no bojo do qual se defende que “é preciso aprender a ouvir essas peças como música” (Steiner, 2006, p. 35), como apregooou o filósofo oitocentista, e se expressa um viés partidário de uma condição ontológica do ser humano, isto é, George Steiner associa os acontecimentos trágicos à condição de que eles “contradizem o modelo natural do comportamento humano” (Steiner, 2006, p. 21). Ora, de que parâmetros poderiam ser depreendidos esses modelos naturais? Ignorar o aspecto histórico e cultural do ser humano (em oposição mesmo à ideia de uma verdade natural e, portanto, imutável), amplamente discutido à altura da publicação de *A morte da tragédia* (Steiner, 2006) em 1961, parece dar fundamento à visão essencialista com que Steiner concebe a própria forma trágica: de modo a-histórico.

A insistência em uma imanência do gênero, amparada em uma visão marcada pelo essencialismo acerca da própria condição humana, leva o autor a afirmar que “onde vigora uma concepção trágica de vida, não é possível recorrer aos remédios seculares ou materiais” (Steiner, 2006, p. 73). Face a isso, a condição social específica dos heróis de Ésquilo ou de Sófocles é tomada como paradigmática outra vez:

E o destino de tais homens tem relevância porque ele é público. [...] Com a ascensão da classe média ao poder, o centro de gravidade das questões humanas deslocou-se da instância pública à privada. [...] a tragédia torna-se íntima. A tragédia privada tornou-se o campo escolhido, não do drama, mas da nova arte desdobrada na novela (Steiner, 2006, p. 112).

Steiner (2006) lança mão de um apego crítico às formas antigas de tal modo que adere às perspectivas de Nietzsche (2007) e Aristófanes (2023), consonantes na concepção de que o teatro trágico não admite a discussão cênica daquilo que é ordinário, comum ou popular em termos do estatuto social de suas personagens ou da linguagem necessária para a feição da tragédia. Sua percepção das novas formas literárias, marcadamente o romance e a novela da era burguesa, redundava

na conclusão de que as dinâmicas da vida privada teriam por diletto espaço a narrativa em prosa, consumidas no foro íntimo do gabinete de leitura, e não seriam dignas de uma discussão em um foro público como a tradição houvera entendido o espetáculo teatral. Novamente, os termos escolhidos – “a lamentação e a poesia [pertencem] à vida elevada” (Steiner, 2006, p. 143); “ele [o drama trágico] requer a forma do verso” (Steiner, 2006, p. 142); “[o verso] é o divisor primordial entre o mundo da alta tragédia e o da existência comum [...] Eles [os heróis trágicos] não se preocupam com a próxima refeição ou com os horários do trem” (Steiner, 2006, p. 139) – manifestam um juízo de valor não apenas estético, mas sociopolítico. A quem conviria reservar às figuras de maior relevo social a primazia da figuração em uma tragédia? Eis a questão a que a análise de George Steiner (2006) não propõe uma reflexão mais aguçada.

Conforme buscamos demonstrar, os discursos filosóficos, críticos ou mesmo teóricos que aprofundam a incompatibilidade entre a forma da tragédia e a subjetividade e as dinâmicas de sociabilidade modernas retiram seus argumentos de uma leitura normativa de tratados estéticos tomados como verdades universais e imutáveis. Aliada a isso, uma visão purista do gênero, indiferente às novas conformações históricas insurgentes em momentos diversos da realidade sociopolítica, busca reservar à tragédia uma condição de intocável, impermeável à decadência que, sob essa ótica, os tempos modernos representariam. É justamente contra essa postura crítica, essencialista porque defensora de estruturas imanentes à forma trágica, que parte expressiva do pensamento de orientação materialista, em especial a partir dos Estudos Culturais ingleses, se insurgirá em meados do século XX.

## Historicidade

Em desacordo com as proposições de George Steiner (2006) segundo as quais o trágico enquanto gênero dramático se manifestara em raras e específicas conjunturas socioculturais, os Estudos Culturais ingleses, sobretudo por meio da produção intelectual de Raymond Williams (2002), promoveram uma reavaliação do discurso acadêmico vigente, de modo a evidenciar criticamente as permanências e rupturas formais e conceituais instaladas no bojo do termo “tragédia”, perene em toda a história do pensamento ocidental. De acordo com Terry Eagleton (2013), o vocábulo admitiu acepções diversas em uma diacronia que remonta à nomeação de um gênero teatral, em seguida passa a compreender também, de forma narrativa, um relato de adversidades históricas e, por fim, incorpora semanticamente a própria adversidade – a tragédia passou, pois, a nomear determinados acontecimentos sociais, ao largo das rígidas fronteiras do jargão crítico (cf. Eagleton, 2013, p. 40).

Herdado de uma ordem social para a qual eram indistintas as categorias do poético e do histórico, o conceito de tragédia subscrito pela crítica essencialista ignorou, ainda segundo Eagleton, a própria natureza da autonomia da arte tal como erigida das estruturas de sentimento modernas. Assim, embora o termo flutue “de forma ambígua entre o descritivo e o normativo” (Eagleton, 2013, p. 32), as teses de Nietzsche (2007), Steiner (2006) e seus seguidores estabeleceram-se prontamente como partidárias de uma poética prescritiva, alheia às suscetibilidades históricas.

[Para esses críticos,] a tragédia morreu em nosso próprio tempo porque o destino, os deuses, o heroísmo, a mitologia e uma avaliação apropriada da escuridão do coração humano capitularam de modo ruinoso diante do acaso, da contingência, da democracia, da racionalidade, do desencanto religioso e de um progressismo imaturo. [...] alguns críticos conservadores se decidem pela arte mais do que pela vida [...] pelo discurso mais do que pela experiência (Eagleton, 2013, p. 49).

Essa tomada de partido pela arte, empreendida em desfavor da experiência, resultaria em uma percepção purista da obra de arte. Isso redundaria em que, dada a flagrante alteração das disposições e dinâmicas sociopolíticas – que não mais encerraram em um destino individual o futuro de toda uma coletividade, como se dava nas estruturas históricas da Grécia Antiga –, a ideia de um herói trágico, veiculador de valores específicos, a cujo sofrimento opor-se-ia sua resistência igualmente trágica, seria incompatível com um tempo histórico em que as ações humanas são limitadas e reificadas pelas abstratas estruturas sociais que governam seus territórios, gerenciam suas subjetividades e alienam suas capacidades agentivas. Contudo, essa leitura, essencialista por definição, ampara-se em uma de cariz liberal da própria *Poética* aristotélica. Em *Doce violência* (Eagleton, 2013, p.120), afirma o crítico:

Aristóteles nada diz sobre um herói trágico; nem os gregos antigos em geral empregam o termo. Aristóteles menciona protagonistas trágicos, mas a ação trágica não está necessariamente centrada neles. [...] Em vez de fonte, elas [as personagens] são portadoras e suportes da ação. [...] Tragédia é a imitação de uma ação, e não de seres humanos. São os eventos que costumam ser trágicos, e não as pessoas.

Terry Eagleton (2013) ataca nas premissas de que se vale o pensamento de Steiner a ênfase liberal nos destinos e nas ações individuais, a qual levava o autor de *A morte da tragédia* (Steiner, 2006) a considerar tanto o cristianismo quanto o marxismo estruturas de pensamento opostas ao trágico em função de suas respectivas e distintas valorizações do conceito de esperança. Se a tragédia estaria ligada de

forma obrigatória a desfechos funestos, a expectativa de uma redenção ou de uma reversibilidade seria em si alheia à tragédia. Ora, o que Eagleton (2013) e, como se verá, Williams (2002) propõem, em termos argumentativos e hermenêuticos, é um confronto do próprio pensamento essencialista com a sua fonte, a filosofia aristotélica: se a leitura dogmática da *Poética* (Aristóteles, 2017) teria autorizado alguns autores a decretarem a morte da tragédia e seu pertencimento a uma estrutura de sentimentos bem marcada e irreprodutível, a ela escapou a proposição primeira do filósofo grego acerca do gênero, o de que a tragédia é a “mimese de uma ação” (Aristóteles, 2017, p.71), e não de caracteres – os quais seriam, na própria análise do pensador, os signos por meio dos quais se veicularia o trágico. Comprová-lo requer a simples constatação de que, em *Édipo rei*, o sacrifício do incestuoso parricida seria a condicionante à qual estaria atada a retomada da harmonia de Tebas. Isso significa que a derrocada do homem tenderia a restabelecer a ordem social, diante do que o final nefasto (cf. Eagleton, 2013, p. 72) estaria restrito ao indivíduo, mas não à ação propriamente dita.

Muito do debate acerca de protagonistas superiores e inferiores é, na verdade, irrelevante. O que começou como uma questão técnica acerca da melhor forma de representar a ação – escolher uma personagem eminente porque sua ruína produz maior impacto moral e dramático – tornou-se mais tarde uma questão ideológica de almas nobres e sentimentos aristocráticos, parte da campanha da tragédia contra uma modernidade desprezível e ignóbil (Eagleton, 2013, p. 145).

Raymond Williams, em *Tragédia moderna* (2002) questiona a própria afirmação de que os desfechos funestos sejam característicos da forma trágica: “a vida finaliza a peça, reiteradamente. E o fato de que a vida realmente volte [...] depois de tanto sofrimento e de uma morte tão importante é o que constitui, de modo muito frequente, a ação trágica” (Williams, 2002, p. 81). Isso significa, mais uma vez, que a ênfase da tragédia nunca recai sobre o destino individual, mas sobre a ação.

Por outro lado, se as experiências modernas estariam destinadas, de forma prototípica, à forma romanesca, e não seriam mais dignas de figurarem em um espetáculo trágico, isso revelaria uma defesa de um passado mítico em que a transcendência era ainda possível. Vê-la como inviabilizada pela modernidade seria fruto de “versões mais ortodoxas do sagrado” (Eagleton, 2013, p. 100), que tenderiam a encarar a democratização da tragédia como um tensionamento de seus próprios espaços de privilégio intelectual e cultural. Desse modo, Terry Eagleton busca demonstrar que a enfática defesa de que a morte da tragédia teria se consumado ecoa julgamentos

morais e sociais de natureza ideológica, muito mais do que de natureza crítica. Em especial, a divergência entre a teoria e a prática – verificada no mero cotejo das próprias tragédias gregas ao pensamento de Aristóteles, pertinente sobretudo ao *Édipo* de Sófocles – manifestaria o “desejo dos críticos por harmonia moral, e não o desejo dos autores de tragédias” (Eagleton, 2013, p. 215). Conclui o autor de *Doce violência*: “Ver a angústia humana intimamente ligada ao dilaceramento e ao reforço de uma ordem cósmica é uma tentativa de justificar o indefensável. É como argumentar que a perda da vida em um naufrágio pelo menos comprova o magnífico poder da Natureza” (Eagleton, 2013, p. 215).

Outro pilar de uma teoria conservadora do trágico a que Terry Eagleton (2013) direciona sua crítica é a tradicional associação entre a tragédia e o caráter contingente, materializado nos expedientes divinos e em estruturas metafísicas nas peças de dramaturgos helênicos, bem como entre o gênero e o cariz ritualístico de suas concretizações – tanto no plano temático, por meio da expurgação catártica, quanto no plano do espetáculo, dado que os festivais dionisíacos eram as ocasiões que davam azo às encenações na Grécia de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Tais aspectos, ecos de uma cultura ateniense bastante administrada e relativamente coesa, reforçariam a dimensão coletiva da tragédia, tomada por inalienável a esse tipo específico de teatro. O que Nietzsche (2007) e, sobretudo, Steiner (2006) apontam a esse respeito, como argumentos a suas teses essencialistas, é que a modernidade liberal, dada a conquista dos direitos individuais e a consequente valorização das individualidades sociais e subjetivas, teria minado as possibilidades de ações contingenciadas por valores abstratos exteriores e superiores ao ser. Mostra de um “academicismo conservador” (Eagleton, 2013, p. 371), a proposição ignora as limitações reais da vida moderna, como à guisa de exemplos a alienação do trabalho, a opressão das novas formas de tirania e a reificação das relações interpessoais. Assim, a concepção de indivíduo livre que paira sobre o pensamento acadêmico que nega a legitimidade da tragédia moderna revela-se eivada de uma subscrição ingênua da tese de que as liberdades individuais se concretizaram de modo pleno:

Não se presume que uma sociedade individualista seja trágica, pois nenhum credo poderia sentir-se mais alegre; no entanto, trágica é exatamente o que ela é, uma vez que nosso projeto individual, com toda probabilidade, obstrui o do outro. Uma sociedade de indivíduos livres parece um belo ideal, mas também soa como um ominoso oximoro (Eagleton, 2013, p. 311).

As teses aventadas em *Doce violência* (Eagleton, 2013) ecoam e atualizam certas críticas presentes na *Tragédia moderna* (2002), de Raymond Williams, que já apontava a impossibilidade de se valer das premissas aristotélicas – ou mesmo da tragédia helênica – de forma paradigmática, sobretudo em razão das especificidades

das estruturas de sentimentos de cada momento histórico: “A cultura grega é marcada por uma extraordinária rede de crenças – que se liga a instituições, práticas e sentimentos – e não por princípios sistemáticos e abstratos a que hoje chamaríamos de uma filosofia trágica ou uma teologia” (Williams, 2002, p. 35-36).

Cumprir destacar que o estudo de Williams deve ser situado no conjunto de sua obra, com a qual o sociólogo galês buscou historicizar diversos conceitos – como cultura, natureza e sociedade – a fim de diacronicamente revelar a coexistência de sentidos instalada no seio de certos vocábulos. Com isso, a permanência do termo “tragédia”, a seu ver, não deveria ser motivo de uma defesa de suas acepções clássicas automaticamente hostil aos seus usos contemporâneos. Pelo contrário, Williams propõe uma análise linguística alheia aos juízos de valor, por meio da qual evidencia a elasticidade semântica do termo ao longo da história do pensamento ocidental. Tragédia, diz o crítico, “não é meramente morte e sofrimento e com certeza não é acidente” (Williams, 2002, p. 30). Durante o medievo, por exemplo, que promoveu uma separação entre o que podia ser considerado mundano e um distinto plano não mundano, a tragédia passou a ser entendida como narrativa, e não como drama, em função de que “a estrutura geral da crença medieval reservava pouco espaço para a ação verdadeiramente trágica” (Williams, 2002, p. 38). Se na tragédia clássica não havia distinção entre os planos social e metafísico, na Idade Média eles passam a ser valores antitéticos, o que eivara a estrutura da tragédia de valores afinados ao ideário cristão. Em seguida, o Renascimento deslocaria a ênfase trágica das proposições metafísicas em direção à preocupação formalista com os métodos e efeitos do trágico: a tragédia, assim, “deixou de ser metafísica e tornou-se crítica” (Williams, 2002, p. 46). Esse fenômeno, de progressiva interiorização da causa trágica – isto é, da ação (teatral) ao caráter (moral) –, teria sido causada pela crescente secularização da tragédia, processo que Steiner e Nietzsche rejeitaram enquanto antitrágico por definição. As pressões da tradição, em suma, acabaram por escamotear as gritantes diferenças a que o gênero e o termo foram submetidos ao longo do tempo.

Se, por um lado, as questões discutidas sob a égide da moralidade na tragédia antiga se tornaram ideológicas na tragédia moderna, por outro, a individualização das personagens e a abstração das novas formas de justiça culminaram em que o conflito interior das personagens substituiu o conflito personificado em homens particulares (cf. Williams, 2002, p. 57) – tomados como fundamentais à tragédia por Steiner e Nietzsche, mas também por Chaucer, Hebbel, Schopenhauer e Sidney, “homens profundamente condicionados, em sua formação acadêmica, a valorizar o passado em detrimento do presente e a separar teoria crítica e prática criativa” (Williams, 2002, p. 70). Longe de extinguir a experiência trágica, os rearranjos históricos e sociais logram alargar o campo semântico abrangido pelo termo, que passa “a ser então não um tipo de acontecimento único e presente, mas uma série de experiências, convenções e instituições” (Williams, 2002, p. 70).

Raymond Williams identifica com clareza o caráter classista contido nessa defesa de uma arte trágica pura: “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” (Williams, 2002, p. 74). Com a ascensão da burguesia e, em termos teatrais, do drama burguês, o homem comum requereu para suas próprias formas de sofrimento um espaço dramático adequado. O caráter público da tragédia, contudo, recolheu-se e restringiu-se aos limites domésticos do lar e dos conflitos familiares – tidos como não trágicos porque supostamente individuais, hipótese liberal que parece ignorar as determinações complexas da vida social.

Claro está que determinados momentos históricos enfatizaram o indivíduo propriamente. Peças como as de Henrik Ibsen e de Anton Tchêkhov configurariam, segundo a tese de Williams, mais do que mero teatro naturalista, verdadeiras tragédias liberais, nomenclatura que busca propor como socialmente viáveis as formas de drama que o pensamento essencialista julgou inconciliáveis. Poderíamos exemplificar o pensamento de Williams com dois exemplos. Solness (de *Solness, o construtor*) ou Nora Helmer (de *Casa de bonecas*) seriam personagens prototípicas da modernidade liberal, que propõe uma ênfase na individualidade, a qual, por sua vez, tende a se exceder e dar espaço a um reconhecimento final de derrota. Em outros termos, a conquista da liberdade por Nora ou a consecução da ação por Solness seriam incapavelmente trágicas: a mulher que se liberta de um casamento opressivo depara-se com a associação entre a liberdade e a culpa ao abandonar o lar; o construtor que escala uma alta torre para exercitar seu ímpeto moral acidenta-se, e o que deveria haver sido um gesto de afirmação de sua vida resulta no espetáculo público de sua morte. Para Williams, “a estrutura é liberal na ênfase sobre a individualidade que se excede, e trágica no reconhecimento final da derrota ou dos limites que se impõem à vitória” (Williams, 2002, p. 119). Essa ênfase sobre a individualidade, contudo, não é indiferente às determinações sociais que a tornam incapaz de plenitude: a estrutura patriarcal, abstrata e opressiva, ou a expectativa coletiva pelas demonstrações de virilidade ocupariam o lugar de elemento contingente antes atribuído ao mito (na tragédia grega) ou ao Estado (na tragédia elisabetana).

Uma das condicionantes do enfraquecimento do caráter coletivo da tragédia diz respeito ao enfraquecimento mesmo do caráter coletivo da vida moderna, progressivamente apologética de uma inflação dos egos e de subjetividades que se tornam herméticas. Com a prostração dos mundos pessoais ao signo do impenetrável e do hermético, a defesa de si resulta naturalmente na destruição da (ou, pelo menos, na indiferença à) realidade de outrem. Para Raymond Williams, a defesa do eu perante o mundo gera o isolamento individual, causador do colapso das relações saudáveis de alteridade, o qual por sua vez inviabiliza as possibilidades de sociabilização plena:

eis que o indivíduo, isolado e impenetrável em seus domínios psicológicos cada vez menos comunicantes, embate-se em uma aporia trágica.

A perda dos vínculos entre a dimensão social e a dimensão pessoal convém perfeitamente aos motivos trágicos, em função da perda de crença na totalidade da experiência da vida (cf. Williams, 2002, p. 182). Enfim, sintetiza o autor de *Tragédia moderna* que a negação da possibilidade de uma tragédia moderna é, ao fim e ao cabo, apenas o diagnóstico de uma escolha crítica ideologicamente conservadora diante da naturalização da barbárie levada a cabo pelas dinâmicas da estratificação social, que legitima a morte de determinados grupos:

Os eventos que não são vistos como trágicos estão profundamente inseridos no padrão da nossa própria cultura: guerra, fome, trabalho, tráfego, 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).

## Tragédia moderna e lusofonia

Embora Décio de Almeida Prado tenha apontado para o fato de que a maior tradição teatral brasileira haja sido a da comédia de costumes, sua crítica vai além e assegura que ela não foi apenas a de maior relevo, senão a única consagrada nos palcos nacionais (Prado, 1999, p. 117). Além disso, o autor salienta que a história desse teatro manifestou predileção, após séculos de teatro jesuíta de cariz catequético, pelo melodrama, pela opereta e pelo teatro de revista. Imbuída das discussões referentes à construção de uma identidade nacional, sobretudo no século XIX, a literatura dramática produzida no Brasil seria marcada, ora por um nacionalismo idealizador, ora por uma encenação de tramas familiares de apelo popular, como aprazia à plateia burguesa que sustentava as poucas companhias estáveis nos grandes centros urbanos nacionais – em especial, o Rio de Janeiro.

A falta de um sistema que caracterizasse a constância de um teatro verdadeiramente nacional, dada a preponderância de montagens e textos de inspiração francesa, seria diagnóstico, assim, de um atraso das tendências dramáticas diante da modernização do teatro na Europa, colaborando para erigir um “teatro pobre como o português” (Prado, 1999, p. 25).



Também Sábato Magaldi subscreve a tese segundo a qual “nesse jogo de afirmação nacionalista e de atualização pelos padrões europeus decorreu [...] toda a história do teatro brasileiro” (Magaldi, 2004, p. 13). Ao afirmar, em outro momento de *Panorama do teatro brasileiro*, que “não se ensejaram novas ocasiões para o florescimento de épocas semelhantes à da Grécia do século V a.C., do teatro elisabetano, do renascimento espanhol ou do classicismo francês” (Magaldi, 2004, p. 10), o crítico elenca os seus paradigmas, que se por um lado demonstram a consciência de que a produção dramática tende a ter uma conexão íntima com as condições materiais de montagem de espetáculos comercialmente aceitos, por outro parecem ignorar que, ao largo dos mais bem sucedidos (em termos de conhecimento público) textos, houve constância também na redação e na produção de tragédias no mundo lusófono. Passaremos, agora, à análise sucinta de algumas peças escritas em língua portuguesa que, a um só tempo, demonstram que a tradição teatral da lusofonia se expande para além dos gêneros até aqui valorizados pela crítica, bem como dialoga diretamente com a problemática acerca da viabilidade de uma tragédia moderna.

Em *Doce violência*, Terry Eagleton (2013) aponta que o trágico, muitas vezes, “tem tudo a ver com aritmética – com equações insolúveis ou impossibilidades matemáticas (“dois dá quatro”, “dois não cabem em um”)” (Eagleton, 2013, p. 230). Essa é justamente a premissa subjacente à proposta crítica do dístico teatral composto por *Deseja-se mulher* e *S.O.S.*, de autoria de José de Almada Negreiros (1993).

O dramaturgo português considerava que seu projeto com as referidas peças visava à encenação de uma tragédia da unidade, a qual pode ser sintetizada no subtítulo da primeira delas: “ $1+1=1$ ” (Almada Negreiros, 1993, p. 116). A fórmula matemática, conquanto concisa, é prenhe de significação. Ela busca dar conta do paradoxo existencial imanente às relações entre homem e mulher, numa dimensão individual, e entre o indivíduo e a sociedade, em uma escala social. As personagens de *Deseja-se mulher*, envolvidas em um enlace amoroso, descrevem uma trajetória em que intentam a união indissolúvel por meio das relações afetivas, a qual tenderia idealmente a atenuar, senão a obliterar, as particularidades de suas dimensões subjetivas individuais. Isso significa que a busca amorosa tenderia ao desejo de unificação dos seres, de plena integração de um no outro, conferindo viabilidade à fórmula segundo a qual a soma de um mais um poderia, enfim, resultar em um. Vanessa Sivolani Miziara (2007, p.17-18), afirma, a esse respeito que:

Nesse caso, se aparentemente se trata de duas pessoas com caracteres distintos, essencialmente as suas diferenças, postas lado a lado, anulam-se porque se integram na constituição do par conjugal.

Na prática da convivência de ambos, homem e mulher, porém, comportam-se como rivais e mantêm entre si uma relação que

é sempre conflituosa. Dessa forma, a integração que os velaria à unidade primordial, leva-os a compartilhar de uma relação dolorosa e ambígua, de raiva e de desejo.

A disposição mimética propõe, desta feita, que duas forças agem sobre os envolvidos em uma relação interpessoal: a necessidade e a repulsão. Tanto é vital a necessidade de aproximação e o desejo por união quanto é natural que esse enlace resulte em frustração e repulsão quando do conhecimento da impenetrabilidade de subjetividades herméticas erigidas sobre o egocentrismo do ser humano moderno.

A incapacidade de satisfação em uma vida a dois, aliada à incessante busca por satisfazer-se na companhia de outrem, remete ao célebre dilema do porco-espinho, parábola de Arthur Schopenhauer (2016) para delimitar as relações humanas na modernidade. Parabolicamente, o filósofo se vale, para dar azo à sua explicação, do comportamento animal, que consiste em uma aproximação entre os porcos-espinhos quando de momentos de baixa temperatura com o fito de protegerem-se do frio. Tal proximidade gera, contudo, feridas causadas pela penetração dérmica das pontas de seus cascos, o que tende a afastar os animais. Como a memória da dor, porém, é curta, e intensa é a necessidade de aumentar a temperatura corporal, os porcos-espinhos logo repetem, na parábola schopenhaueriana, o gesto – que resulta, novamente, em dor e repulsa –, gerando um ciclo de aproximação necessária e repulsão inevitável.

Embora Almada Negreiros não aluda diretamente à tese filosófica de Schopenhauer (2016), traveste-a com as especificidades da vida social. A impossibilidade de dois tornarem-se um, bem como a insistência em desdizê-la, gera o impasse trágico. Também no mundo social, como é o caso de *S.O.S.*, em que indivíduo e sociedade manifestam uma condição de integração impossível, expressão da vivência trágica moderna, residiria o aspecto de tragédia. Ignorar o aspecto contingente de novas forças sociais – em substituição aos mitos, que ocupam essa função na tragédia helênica – equivale, conforme ressaltou Raymond Williams, a uma postura essencialista e a-histórica, de cunho ideológico e não estético, eivada de uma postura liberal acrítica crente na liberdade humana plena – o que ignora as determinações da vida social. Em suma, a fórmula de uma “tragédia da unidade é, portanto, a expressão que traduz o impasse do homem preso a essa inércia” (Miziara, 2007, p. 92) da qual não pode, com facilidade, escapar.

Década e meia mais tarde, e em terras brasileiras, o teatro de Nelson Rodrigues seria a expressão de outra face de uma tragédia lusófona. Peças como *Vestido de noiva*, *Anjo negro* e, sobretudo, *Álbum de família*, anunciadas tanto por seu autor quanto pelas companhias responsáveis por suas montagens como tragédias, carregam em suas premissas formais e temáticas uma atualização da tradição clássica do trágico

de modo a encenar como ela se engendra também nas dinâmicas da vida doméstica burguesa.

Interditada em 1946 pela censura do Estado brasileiro, *Álbum de família* só foi levada aos palcos em 1967, no Rio de Janeiro – três anos após o golpe militar que instituíra novo regime ditatorial no país. Dividido em três atos, o drama enquadra-se, segundo a conhecida categorização rodrigueana, no conjunto de suas peças míticas. O espaço da mimese é a casa de Senhorinha e Jonas, inúmeras vezes comparado a Jesus não apenas em função de uma semelhança física, senão também pela autoridade que do homem emana no lar por ele comandado de forma violenta e autoritária – “Eu sou o PAI! O pai é sagrado, o pai é o SENHOR!” (Rodrigues, 2020a, p. 33).

A associação entre o patriarca da família e Deus tende, no conjunto da peça, a enfatizar a virtual onipotência de seus atos. Diante disso, como apraz às explorações psicológicas de cariz expressionista típicas do teatro de Nelson Rodrigues, sucedem-se no palco ações e situações nas quais Jonas e sua autoridade impõem-se como referencial único de controle, isto é, como elemento contingente dos destinos das demais personagens em cena – sua esposa, sua cunhada e seus filhos, além de homens pobres cujas filhas, adolescentes entre catorze e quinze anos, são objeto de negociação mercantil que visam a satisfazer os perversos desejos sexuais de Jonas. Mesmo o ambiente em que se desenvolve o enredo reforça o caráter mítico, dado que a sensação nutrida pelas personagens, em especial por Senhorinha, é de que os limites da propriedade do marido são os limites do mundo propriamente – para além da influência de Jonas, seu deus controlador, nada existiria.

Além disso, paira sobre o passado de Senhorinha uma mácula que será revelada apenas no desfecho da peça e pela qual ela se submete passiva às repressões a que a vida de esposa e mãe logram expô-la: a mulher teve relações incestuosas com um de seus filhos. Contudo, a figura do Speaker, espécie de locutor responsável por descrever as fotografias retiradas da família de Senhorinha e Jonas, exerce na peça a função de exprimir a opinião pública que daqueles seres se consolidou coletivamente. Sob os olhos da sociedade, à qual o casal expõe transfigurada a dinâmica de suas relações familiares, “uma mãe assim é um oportuno exemplo para as moças modernas que bebem refrigerante na própria garrafinha!” (Rodrigues, 2020a, p. 43). Embora pareça apenas uma manifestação conservadora e crítica às conquistas femininas, a fala demonstra a existência de uma feminilidade paradigmática (porque submissa). Na peça de Nelson Rodrigues, a recusa a esse paradigma resulta trágica justamente por tensionar um estado de coisas altamente pressurizado pelas opressões familiares. Assim, o dramaturgo brasileiro, em linha com as propostas modernas do teatro ocidental, produz um conjunto de obras atento ao fato de que o espaço de influência do homem deixara de ser a discussão da pólis e restringiu-se ao lar com a consolidação da hegemonia burguesa nas dinâmicas políticas da modernidade.

Os deuses e as profecias não são mais o motor da tragédia, mas o próprio homem comum e sua moralidade se tornam responsáveis pelo trágico.

O apego a uma moralidade insustentável e castradora das potencialidades individuais leva ao que, na peça, é representado como uma miríade de patologias sociais: a homossexualidade, tida à época como um desvio de conduta grave; a pedofilia, consentida por parentes das vítimas em função de necessidades financeiras; o estupro; e sobretudo, como já mencionado, o desejo incestuoso entre mãe e filhos, filha e pai. Embora um pensamento essencialista não visse como possível a atribuição do termo tragédia à peça de Nelson Rodrigues, dentre outros motivos por se desviar do referencial temático prescrito por Aristóteles – as ações de homens de caráter elevado (e nem sequer eles próprios) não se verificam em *Álbum de família* –, é pertinente que se destaque o fato de que o autor se vale da disposição da estrutura trágica para a tematização de discussões contemporâneas. A forma é imbuída de novas orientações temáticas, como acontece também em *Anjo negro*, no qual se verificam não só a presença de um coro e mesmo de um certo caráter ritualístico, mas também a figura de um cego vaticinador, ocupando modernamente o espaço clássico de um Tirésias (cf. Rodrigues, 2020b).

Desse modo, as nuances psicológicas, as obrigações familiares e os imperativos sociais geram dispositivos de determinação, como as profecias e determinações na Grécia Antiga, os quais redundam na repressão de sentimentos e subjetividades. Assim, a repressão da família, aliada ao pensamento reflexivo, condena as personagens, sobretudo Senhorinha, a uma experiência verdadeiramente trágica – ante a qual, diga-se, o desvario do filho é visto como libertação de uma racionalidade reificante. As personagens enclausuram-se na própria subjetividade, dado que os projetos pessoais entram em rota de colisão violenta – e por vezes obstam – os projetos pessoais de outrem. O contato entre todos passa, pois, à mera condição de formalidade ou, pior, se dá de forma compulsória: eis o sujeito isolado tragicamente de quaisquer conexões saudáveis com o mundo ao seu redor.

A respeito dessa tragédia da vida privada, Raymond Williams (2002) atesta que, desde o advento da nova burguesia, a repressão intrafamiliar gera percepções irreais de mundo e, além disso, é percebida como um motivo trágico, embora a crítica tradicional não o admita. Salienta o sociólogo que “dessa irrealidade básica dos relacionamentos resultam como que mecanicamente os padrões de adultério e incesto” (Williams, 2002, p. 158). O impedimento de realização desses desejos tende, de acordo com Eagleton, a realimentá-los, em um outro círculo vicioso de essência trágica: “o desejo é a tragédia da vida cotidiana, esplendorosamente melodramática e, ao mesmo tempo, banal como respirar” (Eagleton, 2013, p. 287) – consideração que poderia facilmente ser inserida em uma crítica a Nelson Rodrigues.

Enquanto algumas peças de Nelson Rodrigues materializam formas modernas de tragédia apesar de uma profunda alteração de seus aspectos temáticos, um fenômeno parcialmente distinto ocorre com *Gota d'água* (Buarque; Pontes, 2019). A peça, de Chico Buarque e Paulo Pontes, foi subintitulada por seus autores como uma tragédia brasileira e se vale do mito de Medeia para tratar da estratificação social e da exploração do capital em um conjunto habitacional no Rio de Janeiro dos anos 1970. Há, de fato, inclusive na escolha dos dramaturgos por produzirem um texto em versos, com marcado ritmo poético, uma filiação formal à tragédia clássica. No entanto, a par desse resgate no plano da forma e do próprio referencial mitológico, a subversão temática erige uma crítica que visa a denunciar a tragédia real da pobreza, da miséria e da opressão econômica no capitalismo de países subdesenvolvidos. Salientam os autores que “a experiência capitalista que se vem implantando aqui [...] adquiriu um trágico dinamismo” (Buarque; Pontes, 2019, p. 9, grifo nosso). Embora esse uso do termo se refira muito mais a uma experiência social que a um gênero dramático, conforme o que apontara Raymond Williams acerca do alargamento semântico do vocábulo “tragédia” no mundo moderno, *Gota d'água* dialoga com a tradição trágica de modo a também demonstrar uma readequação histórica do gênero.

De caráter elisabetano no que concerne à convivência de influxos cômicos e trágicos, a peça de 1975 dramatiza a vida na Vila do Meio-Dia, conjunto de habitações precárias cujo proprietário, Creonte Vasconcelos, enriqueceu se valendo de práticas predatórias na venda de moradias a juros que exorbitam o próprio valor dos imóveis, dividido em intermináveis prestações. A protagonista da mimese é Joana, que após ser preterida por Jasão em favor do casamento deste com a herdeira de Creonte e ver-se às voltas com a iminência de ser expulsa de sua casa, busca envenenar a família de seus antagonistas no momento do casamento de seu ex-companheiro. O envenenamento, entretanto, falha, e resta à mulher suicidar-se após envenenar os próprios filhos com um pedaço de bolo e um copo de refrigerante de guaraná.

Os paralelos com a *Medeia* euripídiana são claros, mas é sobretudo nas diferenças miméticas entre os desfechos de ambas as peças que se situa com maior clareza a crítica de *Gota d'água* (Buarque; Pontes, 2019). Na tragédia de Eurípides, Medeia logra vingar-se da noiva de Jasão e, ao negar a este a descendência, escapa incólume nos carros de Apolo – por meio de uma salvação bastante conveniente à qual Aristóteles dedicou severa crítica. Por outro lado, Joana, sua correspondente na peça de Chico Buarque e Paulo Pontes (2019), é representante de uma camada pobre da sociedade carioca. Sua tentativa de vingança esbarra na prudência de Creonte, que expulsa do casamento da filha com Jasão os filhos de Joana com o alimento envenenado que se prestaria ao assassinato dos algozes da protagonista.

As relações de significação são mais amplas e extrapolam a mera desdita interpessoal. A salvação para a mulher pobre, angariada por um gesto que embora ardiloso

é puramente individual, é impossibilitada pelas redes de proteção que amparam Creonte em seu estatuto de poderio sobre os destinos de todas as demais personagens da peça. Pairando como força contingente similar à dos deuses gregos na tradição helênica, o dono da Vila chega mesmo a dizer que passa os dias “traçando o destino de quem não tem” (Buarque; Pontes, 2019, p. 50). Os códigos de sua influência são, naturalmente, os da exploração econômica, ordem que substitui a religiosa das peças gregas, fato internalizado pelas próprias personagens que, alienadas de sua real condição, afirmam sua honra no fato de servirem com presteza à dinâmica exploratória de Creonte: “vigarista nenhum diz que eu não presto / desde que, como todo cidadão honesto, / no fim do mês pago as minhas contas à vista” (Buarque; Pontes, 2019, p. 37).

Do alto das condições que o dinheiro lhe garante para gerenciar outrem, Creonte chega a atos desmedidos (*hýbris*) que, se as condições poéticas e sociais fossem as mesmas da tragédia clássica e a leitura da *Poética* se desse de maneira ainda dogmática, deveriam ser punidos. Diz-se, no encerramento do primeiro ato da peça, que: “Creonte mandou fazer / Encanamento novinho / Para, em vez de correr água / Nas torneiras, correr vinho / Creonte assim exagera / Depois ele não se zangue / Se em vez de correr vinho / Das torneiras, correr sangue” (Buarque; Pontes, 2019, p. 92). A festa do casamento ricamente preparado é interrompida, porém, pela morte de Joana e seus filhos, cujos cadáveres são dispostos aos pés de Jasão logo após o discurso por meio do qual seu sogro reconhece no sambista o encarregado de continuar o seu ofício, depois de renhido processo de cooptação. Não há, desse modo, punição aos atos de Creonte: a morte recaiu sobre os que a ele eram inconvenientes, e a dor do luto, se houver, caberá a Jasão. A Creonte, a perda é totalmente colateral e não abala diretamente seus projetos.

Ao contrário, pois, do que se dá nas tragédias gregas – ou mesmo nas elisabetanas, sobretudo as de autoria de Shakespeare – em que o desfecho equivale a uma ruptura traumática que encerra em seu bojo a aparição de uma nova ordem, o desfecho de *Gota d’água* (Buarque; Pontes, 2019) reforça a ordem estabelecida. Em termos temáticos, a morte de uma mãe solteira e de seus dois filhos não tenderia a abalar a ordem econômica e social da sociedade brasileira do século XX, porque acontecimentos como estes foram naturalizados pela estratificação social de modo a serem, por vezes, vistos como custos colaterais do progresso – como é o caso na peça de Chico Buarque e Paulo Pontes. Em *Gota d’água* (Buarque; Pontes, 2019), pois, a forma trágica revela uma desordem administrada, típica da modernidade industrial, e não desemboca na desordem subversiva do estado de coisas progresso – como nos casos de *Antígona*, *Édipo rei* ou *Macbeth*.

Outra peça que revela que a lusofonia dialogou de maneira perene com a problemática referente à legitimidade de uma tragédia moderna é *In Nomine Dei*, de José

Saramago (1993). Publicado em 1993, quando o escritor português estava às voltas com o conhecido episódio de censura a *O evangelho segundo Jesus Cristo*, o texto foi encomendado por Azio Corghi, maestro italiano responsável pela primeira montagem do espetáculo. A mimese vale-se, como apraz à dramaturgia saramaguiana, de um evento histórico: a sangrenta disputa pelo poder em Münster, travada de maio de 1532 a junho de 1535 entre cristãos católicos, protestantes e anabatistas. Nos três atos, são encenados, respectivamente, a ascensão dos últimos ao poder, a consolidação de sua hegemonia política e, por fim, a queda do regime teocrático.

Saramago, em apresentação de sua peça ao leitor, esclarece que “os acontecimentos descritos nesta peça representam, tão-só, um trágico capítulo da longa e, pelos vistos, irremediável história da intolerância humana” (Saramago, 1993, p. 9, grifo nosso). Ao apontar para *In Nomine Dei* (Saramago, 1993) como uma espécie de tragédia da intolerância religiosa, o dramaturgo enfatiza elementos que, a seu ver, tornam a matéria tratada trágica, a saber, o irremediável da destruição e o caráter cíclico da catástrofe.

Cumprе salientar, conforme se aponta em “In Nomine Dei – o ocaso de Deus e a agentividade do homem numa tragédia moderna”, que a quarta peça de Saramago apoia-se na poética aristotélica justamente para contestar as suas premissas normativas. Assim, no drama, a linguagem ornamentada, os cantos corais e a dimensão pública da fábula correspondem ao que Aristóteles entendia como paradigmático para a feição de uma tragédia. É, porém, no esvaziamento do elemento central da tragédia helênica que *In Nomine Dei* (Saramago, 1993) situa seus maiores méritos: ao submeter à crítica a maleabilidade lógica dos ensinamentos bíblicos e a instrumentalização da fé por seus agentes, a peça de Saramago (1993) retira da equação trágica o mito que deveria sustentá-la, segundo o pensamento essencialista de Nietzsche (2007) ou Steiner (2006). A ruína não é causada pela prescrição de um deus; o elemento metafísico sequer existe na cosmovisão saramaguiana manifestada na peça. É, sim, em seu nome, e por meio única e exclusivamente da ação humana, que a tragédia se estabelece.

Não apenas pela referência contínua a uma desordem administrada, típica da tragédia moderna conforme atesta Raymond Williams (2002) – “Porque isso a que vós chamais paz é a pior das guerras” (Saramago, 1993, p. 25) –, como também por meio de personagens paralelas à tradição trágica a obra de Saramago revela seu intento de subversão formal. Secularizada, a tragédia abstém-se de uma égide mítica, condição diante da qual fenômenos meramente meteorológicos são submetidos à hermenêutica conveniente do texto bíblico que manipula signos verbais e visuais de modo a confirmar a liderança política de determinados religiosos, como Knipperdollinck e Jan van Leiden. Mesmo a figura do adivinho, presente em parte expressiva das tragédias gregas, é aqui exposta ao pastiche: Jan Dusentschuer é um profeta coxo e,

por óbvio, incapaz de previsões, o que não impede que sua palavra se alce ao estatuto de verdade incontestada, mesmo que sempre encomendada pelo poder vigente para sua própria legitimação e gozo. Em uma invertida relação temporal, o destino é veiculado em discursos engendrados a partir da necessidade dos poderosos, isto é, as profecias deixam de ter o caráter premonitório das de um Tirésias e passam a ser mera justificação abstrata de planos demasiadamente concretos (cf. Conte, 2020).

A queda do poder anabatista, em que pese a sugestão de uma libertação da população vivente na pequena cidade alemã, não resulta em uma efetiva emancipação civil. Pelo contrário, o vácuo deixado pelos tiranos é logo ocupado por novos tiranos, desta vez católicos, amparados pela mesma diretriz ideológica prescrita pela Bíblia, livro que serve, na peça, de guia moral e exemplo ético a ser seguido. As recorrentes alusões a um investimento divino do poder humano, a emulação de condutas bíblicas – como o assalto suicida de Hille Feiken ao cerco católico, inspirado no sacrifício de Judite –, e a confusão entre Deus e os homens que em seu nome escravizam seu povo, tudo isso estrutura uma tragédia moderna que prima por discutir a perenidade da ação trágica ao longo dos séculos – a qual a modernidade, longe de impossibilitar, apenas dotou de novas e mais complexas dinâmicas.

Ao passo que Chico Buarque e Paulo Pontes (2019) se valem de uma emulação formal e uma subversão temática, e Nelson Rodrigues (2020a) lança mão de uma forma trágica subvertida, José Saramago emula fielmente a estrutura da tragédia aristotélica, bem como suas premissas temáticas, de modo a identificar a fragilidade da leitura normativa de suas considerações filosóficas: o autor português propõe uma tragédia secular, que não se torna menos trágica por negligenciar aquilo que a tradição essencialista elegeu como fulcro do gênero, a saber, seus elementos metafísicos.

Por fim, outra forma moderna de teatro que muitas vezes dialogou intimamente com a tradição do trágico, embora o tenha feito (e o faça ainda) por meio de uma alteração estrutural substantiva, é o monólogo. Consistindo no desenvolvimento mimético levado a cabo por uma única personagem, trata-se da escolha diletta, em termos de gênero dramático, para a representação do isolamento humano – que, epitomizado, seria o cerne do trágico, de acordo com Raymond Williams. A esse respeito, cabem comentários acerca de duas peças: *Sísifo*, de Gregorio Duivier e Vinicius Calderoni; e *Alma despejada*, de Andréa Bassitt – ambas publicadas no ano de 2020 no Brasil.

Na primeira delas, um único ator é responsável por encenar acontecimentos corriqueiros e de pequeno vulto na vida de um contemporâneo homem comum. O cotidiano dos sujeitos modernos é, ao longo da peça, reproduzido como analogia perfeita do destino de Sísifo, titã condenado por Zeus à eterna repetição de um gesto infrutífero e inalterável. O inescapável e o sem-sentido da vida moderna, porém, não adviria de uma punição divina, mas das imposições econômicas que lograram



codificar as relações intersubjetivas de modo definitivo. Em busca dos meios de manutenção da própria subsistência e cercado por pessoas que, como o próprio protagonista, estão ilhadas em suas próprias e herméticas subjetividades, o homem moderno estaria fadado à repetição cíclica de suas desditas. Isso tudo é encenado, como convém ao histórico de atuação de seus autores, de maneira a conjugar a matéria clássica, de que se valem, e o vocabulário da modernidade digital: “Sísifo é o primeiro gif animado da humanidade” (Duvivier; Calderoni, 2020, p. 9).

O monólogo é dividido em sessenta saltos, como os dramaturgos nomeiam as cenas/quadros a partir de um estímulo cenográfico – uma rampa que o ator sobe e da qual se lança ao fim de cada segmento: “Este é o mímico na trágica e concreta rampa de entrada de sua casa” (Duvivier; Calderoni, 2020, p. 35). A justaposição dos segmentos, porém, não evidencia uma progressão dramática; pelo contrário, boa parte das ações são meras repetições, com maior ou menor variação, dos saltos anteriores. A essa escolha formal corresponde a tematização da repetição insípida dos códigos sociais que primam por desencantar o sujeito das relações pretéritas e presentes. Da incessante repetição, resulta uma certa desestabilização dos referenciais espaciais tanto amplos quanto restritos. A peça, pois, traduz esteticamente a desorientação do homem autocentrado e incapaz de compreender como arbitrárias as definições vitais e geográficas a que está submetido desde sempre – e para sempre.

O oitavo salto, intitulado “Despedida patrocinada, link na bio”, é particularmente sintomático do *modus vivendi* moderno: o ator assume, em cena, a vida de uma personagem que se vale das redes sociais para transmitir ao vivo o seu próprio suicídio. A cena evidencia fatores imanentes da cosmovisão moderna, como o egocentrismo, mas também especifica, por meio da ironia veiculada no agradecimento aos patrocinadores da iminente morte, contingências contemporâneas, como a espetacularização de eventos socialmente tidos por trágicos, a qual se torna nítida com a referência a um aumento da audiência cada vez mais sedenta por assistir ao sujeito dar cabo de sua vida. O salto encerra-se com uma paródia da conhecida frase de Getúlio Vargas, e nesse pastiche *Sísifo* (Duvivier; Calderoni, 2020) demonstra plena compreensão do argumento segundo o qual conceitos devem submeter-se ao crivo da historicização: “Saio da vida para entrar nos *stories*” (Duvivier; Calderoni, 2020, p. 28).

Depreende-se, ao longo da peça, que a personagem não caminha acriticamente na direção de um destino que inexoravelmente se cumprirá. É justamente a sua consciência do caráter farsesco e emulador de sua vida, do qual não pode de maneira alguma se livrar sob pena de perder seu lugar na sociedade civil e na engrenagem capitalista da qual advêm seus proventos, que se afigura como trágica. Mesmo que não se valha da forma prescrita pela filosofia aristotélica, a peça de Gregorio Duvivier e Vinicius Calderoni (2020) se investe de uma representação verdadeiramente trágica das contingências modernas, repetições mais sofisticadas e mais complexas das mesmas dinâmicas de opressão observadas ao longo de toda a história ocidental. O

ritmo acelerado das transições entre os saltos/as cenas, inclusive, ressalta o caráter universal da opressão individual e do sofrimento de grupos sociais específicos ao mesmo tempo que critica o fato de que o mundo moderno primou, pelo excesso de estímulos informacionais e visuais, por naturalizá-los enquanto mero efeito colateral do progresso econômico:

Fabiano, Sinhá Vitória, os dois meninos e Baleia cruzam a fronteira da Síria. [...] Eles caminham na direção do muro em Tijuana. [...] Eles fogem da Polônia na Segunda Guerra, de Ruanda ou da Armênia antes do massacre. [...] Saem de Cuba, do Haiti, de Serra Leoa, partem de algum lugar em direção ao próximo lugar de onde também vão partir (Duvivier; Calderoni, 2020, p. 37).

A referência à família que protagoniza *Vidas secas*, agora exposta a diversas crises humanitárias do século XX e do século XXI, corrobora o argumento de Raymond Williams e Terry Eagleton, autores segundo os quais tais tragédias não seriam assim chamadas por um preconceito classista e reificante diante do qual algumas mortes são mais importantes que outras de acordo com a posição social de quem morre.

Andréa Bassitt (2020), em *Alma despejada*, também se vale da forma do monólogo para veicular sua visão trágica de existências específicas. A cena é ocupada pelo espírito de Teresa, uma mulher recém-falecida que mesmo após a morte não consegue deixar a casa em que viveu e constituiu sua família. O cenário é totalmente composto por caixas de mudanças, ilustrando o fato de que o imóvel está prestes a ser vendido, situação que dá azo ao exame de consciência que a personagem fará ao longo de seu discurso. Consciente de que está presa àquele espaço e às dimensões materiais da vida, ela, no entanto, considera sua situação com naturalidade, jamais fazendo o tom da peça resvalar para o melodramático ou para o lamento desabrido.

A forma monológica de *Alma despejada* (Bassitt, 2020) é tematicamente estimulada, dada a condição da personagem. No entanto, mais do que mera representação das dificuldades enfrentadas pelos seres humanos quando são irrevogavelmente impelidos a despedirem-se de suas realidades – sejam elas quais forem –, a peça busca refletir sobre a perda dos vínculos humanos geradora da experiência trágica. Teresa relata a história de seu casamento de modo a delinear um progressivo afastamento afetivo em relação a Roberto, seu marido, empresário acusado de corrupção ativa por suas relações espúrias com o poder público.

A relação de ambos, que em princípio era harmoniosa, cede ao peso da rotina patriarcal que impõe à mulher obrigações familiares e a relega a uma existência relativa – seja em relação ao marido, na condição de esposa e dona de casa; seja em relação aos filhos, na condição de mãe – que inviabiliza a sua afirmação individual

plena: “Quando meus filhos já não precisavam mais de mim, fui me sentindo meio inútil” (Bassitt, 2020, p. 37), afirma a protagonista em dado momento, manifestando o esvaziamento de sua própria individualidade e o consequente vazio existencial que a tomara de assalto.

Tal percepção funciona, no texto, como uma afirmação do despropósito da vida burguesa e da inutilidade final do viver – o que gera, aliás, a aceitação da morte de forma branda. A perda de referenciais e o sem-sentido da existência se expressa na esfera macrodramática, no que tange à incomunicabilidade entre Teresa e sua família, mas também nos detalhes aparentemente irrelevantes de sua biografia, como quando a matriarca afirma que “durante quarenta e seis anos guardei um ingresso do show do Ray Conniff! Pra quê? Pra alguém ter que jogar fora quando você morrer” (Bassitt, 2020, p. 21).

Diante de uma conveniência matrimonial à qual fora condenada pelas pressões sociais, Teresa experimenta o isolamento íntimo, embora acompanhada fisicamente de Roberto: “Depois que nossos filhos saíram de casa, ficamos só o Roberto e eu. Com o tempo Roberto ficou mais gordo, mais nervoso, mais ocupado... Bebia mais. Eu fingia não ver, desviava do problema como se fosse o indigente da rua” (Bassitt, 2020, p. 31). Resta-lhe, pois, monologar. Também da parte do marido os afetos parecem ter se esgotado sob a poeira da convivência e dos afazeres extraconjugais. O viúvo, de acordo com o julgamento de Teresa, teria padecido sofrimento maior quando da derrota da seleção brasileira de futebol na Copa do Mundo de 2014, quando fora vencida pela seleção alemã por um placar de 7 x 1, do que quando da morte de sua esposa: “sofreu mais com esse jogo do que com a minha morte” (Bassitt, 2020, p. 15-16).

As novas contingências da tragédia liberal burguesa são, em substituição às esferas divinas do referencial de pureza da tragédia para os essencialistas, relacionadas às expectativas sociais que recaem sobre a mulher e suas funções domésticas – como se dá, em perspectiva afim, com a Nora de Ibsen. Em referência à consciência cristã de culpa, a personagem atesta que as preocupações de um defunto devem recair sobre as suas falhas morais (cf. Bassitt, 2020, p. 20). A falha trágica, tão cara ao pensamento aristotélico, aqui se materializa não por meio de um grande feito, de proporções e consequências públicas, mas por comportamentos domésticos considerados inadequados à mulher, como a desidratação de seu amor conjugal.

Também a morte é destituída, na modernidade, da grandiloquência e da ressonância pública daquelas de que padeceram Antígona, Agamêmnon ou, mais recentemente, Macbeth ou Otelo. Teresa morre por complicações da dengue, “um fator bastante latino-americano” (Bassitt, 2020, p. 57), comentário em que se delinea com clareza a historicidade (temporal e geográfica) da experiência trágica. Não por decreto de um tirano ou pela vendeta de príncipes expatriados, a mulher

da tragédia moderna sorve a morte, no caso desta peça, na banalidade de um inseto e em corriqueiros focos de água parada. Já antes de morrer, Teresa experimentara sisificamente “o decair da vida espontânea em uma rotina mecânica; a consciência do nosso isolamento em relação aos outros e até a nós mesmos” (Williams, 2002, p. 228), o reconhecimento da impossibilidade de conexão intersubjetiva, pilar da experiência trágica de acordo com a *Tragédia moderna*.

## Palavras finais

Em *Tragédia moderna*, Raymond Williams (2002, p.110) afirma que

as claras adaptações do gênero às novas estruturas de sentimento foram escamoteadas pela continuidade do uso da palavra “tragédia” e, sobretudo, pela pressão de uma tradição que buscou estabelecer conexões rígidas entre as distintas manifestações do gênero trágico e que, ao analisá-las de forma a-histórica, esbarrou em diferenças diante das quais optou por negar a viabilidade da tragédia na vida moderna.

A afirmação do pensador revela que, ao contrário do que a tradição crítica buscou referendar por meio de abstrações estéticas formalistas, a experiência do trágico é perfeitamente verificável na modernidade. Ela não é apenas viável e corriqueira, como se manifestou também no teatro produzido na periferia dos grandes centros dramáticos ocidentais – como é o caso dos teatros português e brasileiro. Enquanto o essencialismo busca afirmar que nas casas em que acontece a tragédia só se justifica a existência de banheiros se estes forem os cenários do assassinato de figuras de grande vulto como Agamêmnon, conforme provoca George Steiner (2006, p. 140), uma visão teórica e crítica mais atinada às reacomodações dos conceitos e das experiências às novas configurações sociais de cada tempo histórico esclarece que também o homem comum sofre e morre, e que também esse sofrimento e essa morte são dotados de universalidade. Negá-lo não configura mero preciosismo hermenêutico, mas um resguardo acrítico e elitista do gênero, baseado em fundamentos menos estéticos que ideológicos.

## Referências

- ALMADA NEGREIROS, José de. *Obras completas de Almada Negreiros*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993. v.7.
- ARISTÓFANES. *Rãs*. Tradução de Tadeu Costa Andrade. Araçoiaba da Serra: Editora Mnema, 2023.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- BASSITT, Andréa. *Alma despejada*. São Paulo: Giostri, 2020.
- BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d'água: uma tragédia brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- BURNETT, Henry. *Para ler O nascimento da tragédia de Nietzsche*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.
- CONTE, Marco Aurélio Abrão. In Nomine Dei – o ocaso de Deus e a agentividade do homem numa tragédia moderna. *Revista de Estudos Saramaguianos*, Portugal-Brasil-Argentina, v. 1, n. 11, p.102-121, jan. 2020.
- DUVIVIER, Gregorio; CALDERONI, Vinicius. *Sísifo*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.
- EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. Tradução de Alzira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- EURÍPEDES. *Medéia*. Tradução de Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalves. São Paulo: Martin Claret, 2011.
- IBSEN, Henrik. *Casa de bonecas*. Tradução de Cecil Thiré. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- IBSEN, Henrik. *Solness, o construtor*. Tradução de Leonardo Pinto Silva. São Paulo: Carambaia, 2017.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 2004.
- MIZIARA, Vanessa Sivolani. *Almada Negreiros e a tragédia da unidade*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- RODRIGUES, Nelson. *Álbum de família: tragédia em 3 atos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020a.

RODRIGUES, Nelson. *Anjo negro: drama em três atos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020b.

SARAMAGO, José. *In Nomine Dei*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHILLER, Friedrich. *Objetos trágicos, objetos estéticos*. Tradução de Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Parerga e paralipomena, seis ensaios*. Tradução de Rosana Jardim Candeloro. São Paulo: Zouk, 2016.

SÓFOCLES. *Édipo rei*. Tradução de Mário da Gama Kury. São Paulo: Zahar, 2018.

STEINER, George. *A morte da tragédia*. Tradução de Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.