

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS

Marcelo Andrade Viana

**RESSONÂNCIAS DO TRÁGICO NO CAMPO
CONTEMPORÂNEO:**

uma leitura a partir de *Diário da queda*, de Michel Laub

Belo Horizonte
Faculdade de Letras
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS

Marcelo Andrade Viana

**RESSONÂNCIAS DO TRÁGICO NO CAMPO
CONTEMPORÂNEO:**

uma leitura a partir de *Diário da queda*, de Michel Laub

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Zilda Ferreira Cury.

Belo Horizonte
Faculdade de Letras
2017

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

L366d.Yv-r Viana, Marcelo Andrade.
Ressonâncias do trágico no campo contemporâneo [manuscrito] : uma leitura a partir de Diário da queda, de Michel Laub / Marcelo Andrade Viana. – 2017.
277 f., enc.

Orientadora: Maria Zilda Ferreira Cury.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 269-277.

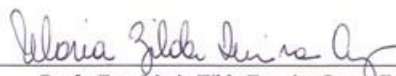
1. Laub, Michel, 1973- – Diário da queda – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 3. O trágico na literatura – Teses. I. Cury, Maria Zilda Ferreira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

Tese intitulada *Ressonâncias do trágico no campo contemporâneo: uma leitura a partir de "Diário da queda", de Michel Laub*, de autoria do Doutorando MARCELO ANDRADE VIANA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

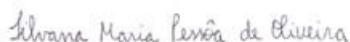
Área de Concentração: Literatura Brasileira/Doutorado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:



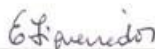
Prof.ª. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury - FALE/UFMG - Orientadora



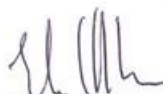
Prof.ª. Dra. Silvana Maria Pessoa de Oliveira - FALE/UFMG



Prof.ª. Dra. Graciela Inês Ravetti de Gómez - FALE/UFMG



Prof.ª. Dra. Eurídice Figueiredo - UFF



Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel - UFOP



Prof. Dr. Georg Otte

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 30 de agosto de 2017.

Dedico este trabalho ao Juarez e à Maria do Carmo, meus pais.

Agradecimentos

Agradeço a minha orientadora, profa. Dra. Maria Zilda Cury, pela presteza, solicitude, paciência e pelas imprescindíveis leituras.

À CNPQ, pelo apoio financeiro

RESUMO

A presente tese tem como objetivo investigar a relação entre o campo contemporâneo e o trágico por meio da leitura de *Diário da queda*, de Michel Laub. Para tanto, após a introdução, no 2º capítulo, serão revisitados estudos sobre a tragédia e o trágico com o intuito de operar um recorte conceitual afim aos nossos objetivos. Após, empreenderemos a leitura de *Diário da queda* à luz do aporte teórico desenvolvido no capítulo precedente. O objetivo deste capítulo é salientar a existência de um sujeito trágico a habitar a narrativa do autor gaúcho. No 4º capítulo, será desenvolvida a ideia de campo contemporâneo e serão investigadas as relações estabelecidas entre contemporaneidade, determinada linha de força da literatura brasileira contemporânea e o sujeito trágico. A contemporaneidade é compreendida com base em um conjunto de textos teóricos que enfatiza a exterioridade, a leveza e o narcisismo, além da prevalência de vetores espaciais em detrimento dos temporais, como marcas do período. Tais características se chocam com os elementos que formam o sujeito trágico, o qual se coloca a contrapelo em relação à contemporaneidade.

Palavras-chave: trágico; sujeito trágico; contemporaneidade; Michel Laub.

ABSTRACT

This thesis aims to investigate the relationship between the contemporary field and the tragic through *Diary of the Fall* written by Michel Laub. To do so, in the second chapter we will analyze studies on tragedy and the tragic with the intention of building a conceptual approach in connection with our objectives. In a third moment, we will read *Diary of the Fall* with the help of the theoretical contribution developed in the preceding chapter. The purpose of this chapter is to emphasize the existence of a tragic subject inhabiting the novel of Michel Laub. In the fourth chapter, the idea of a contemporary field will be developed. We will also make links between contemporaneity, a certain set of authors of contemporary Brazilian literature and the tragic subject. Contemporaneity is understood through a set of theoretical texts that emphasizes exteriority, lightness and narcissism, as well as the prevalence of spatial vectors over the time, as marks of the period. These characteristics clash with the elements that make up the tragic subject, opposing contemporaneity therefore.

Key-words: tragic; tragic subject; contemporaneity; Michel Laub.

SUMÁRIO

1 - INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 2 – AS TRAGÉDIAS E TRÁGICO.....	20
2.1 Reflexões sobre as tragédias gregas.....	24
2.2 Considerações sobre a <i>Poética</i> de Aristóteles.....	51
2.3 Filosofias do trágico.....	62
2.4 Nietzsche, pensador do trágico e a tragédia como “caosmo”.....	76
2.5 A sabedoria trágica	89
2.6 Teorias sobre o trágico: em busca de uma conceituação constelar.....	94
CAPÍTULO 3 - FORMAS RESIDUAIS DO TRÁGICO EM <i>DIÁRIO DA QUEDA</i>.....	104
3.1. Formas residuais do trágico, foco narrativo, sujeito trágico.....	104
3.2. Retórica do desastre: enciclopédia, diários, cartas e relatos.....	106
3.3. Sujeito trágico e crítica ao sujeito cartesiano.....	115
3.4. Formas residuais do trágico em <i>Diário da queda</i>	119
CAPÍTULO 4 – CAMPO CONTEMPORÂNEO E FORMAS RESIDUAIS DO TRÁGICO.....	178
4.1. Vetores e formas residuais do trágico no campo contemporâneo.....	183
4.2. A questão do sujeito.....	188
4.3. Constituição da interioridade moderna.....	195
4.4. Presentificação.....	206
4.5. Em direção ao tempo presente: modernidade fluida, epidérmica, <i>eu</i> somático.....	211
4.6. <i>Eu</i> somático, personalização, tecnologia <i>psi</i>	228
4.7. <i>Show do eu</i> , marca da experiência contemporânea.....	245
4.8. A vida como relato <i>cool</i> , narcisismo contemporâneo: os avessos do trágico.....	248
4.9. Sujeito contemporâneo, novas figurações de subjetividade.....	253
5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	263
REFERÊNCIAS.....	269

“Porém, a raça humana
Segue trágica, sempre
Indecodificável
Tédio, horror, maravilha”
(Caetano Veloso, Um comunista)

1- INTRODUÇÃO

No livro *O show do eu: a intimidade como espetáculo*, resultado de sua tese de doutorado, Paula Sibilia (2008), ao tratar da exposição do *eu* apresentado na *Internet*, afirma que ali ocorre a exibição de um *eu* narcísico, satisfeito consigo mesmo, que se contempla por meio de um retrato coeso e sorridente. A reflexão da autora não se restringe ao domínio da *Internet*, mas se alarga e refere-se às sociedades ocidentais e seus processos contemporâneos de produção de subjetividades¹. Os tempos atuais estimulariam a hipertrofia do *eu*, a exposição de suas excentricidades e megalomanias, o deslumbramento consigo próprio e com as infindas possibilidades de transformação proporcionadas pelos novíssimos meios de comunicações contemporâneos. Para ilustrar sua hipótese, Sibilia recorre a revista *Time*, a qual, anualmente, elege a personalidade do ano, a pessoa cujas ações mais impactaram a vida de seus leitores. Mas, em 2006, a personalidade do ano foi atribuída a todos os leitores. Um pequeno espelho na capa da revista refletia o rosto de quem a tinha nas mãos. Nos tempos atuais, segundo a revista, a difusão do conhecimento e da informação tem transformado os modos das relações com o mundo. Assim, para um *eu* escolhido como personalidade do ano, olhar-se no espelho e ver refletida sua imagem somente pode produzir deslumbramento. Esse *eu* é de tal monta poderoso, que é capaz de transformar o mundo, portanto, *a hora dos amadores* teria chegado, na percepção da revista. A presença desse *eu* autoconfiante, promissor e alvissareiro encontra-se também em outro jornal, desta vez, brasileiro, *O Globo*, também citado por Sibilia (2008), como apresentado abaixo:

Nas comemorações pelo fim do ano seguinte, um jornal brasileiro também decidiu colocar você como principal protagonista de 2007, permitindo que cada leitor fizesse sua própria retrospectiva anual através do site do periódico na web. Assim, entre as imagens e comentários sobre grandes feitos e catástrofes ocorridos no mundo ao longo dos últimos doze meses, no site do jornal *O Globo* apareciam fotografias de casamentos de gente “comum”, bebês sorrindo, férias em família e festas de aniversário, todas acompanhadas de legendas do tipo: “Neste ano, o Hélio casou com a Flávia”, “Priscila desfilou no Sambódromo”, “Carlos conheceu o mar”, “Marta conseguiu vencer a

¹ Nesta tese, subjetividade será compreendida na esteira dos estudos de Michel Foucault. Ponto que será desenvolvido no capítulo 4.

sua doença”, “Walter e Susana tiveram gêmeos”. (SIBILIA, 2008, p.9, grifos da autora)

Observamos, nesse trecho, sobretudo, manifestações de um *eu* luminoso, que celebra um presente confortável e também, de alguma forma, sua própria força de plasmar o futuro. Um dos motivos, entre outros, para tanto otimismo quanto ao futuro, como já dito, relaciona-se ao fato de a livre circulação de informações ter sido um dos pilares para a emancipação e assunção das sociedades democráticas modernas. Estas, vistas sob a ótica progressista e marcadamente otimista, alcançaram níveis de bem-estar social satisfatórios se comparados com outros regimes.

A exposição desse *eu*, porém, se dá em meio a notícias de catástrofes e violências as mais diversas ocorridas durante o mesmo ano. É o que destaca Sibilia, na passagem acima, ao referir-se às catástrofes ocorridas no ano, mas, possivelmente, obliteradas pelas notícias deste *eu* poderoso. Assim, um curto-circuito se instala. Conjuntamente ao *eu* solar destacado pela euforia contemporânea em torno das realizações da modernidade tardia, percebemos, todavia, a espreitá-lo, a catástrofe cotidiana em um país na periferia do capitalismo, que se apresenta através, principalmente, da violência que afeta desigualmente todos.

Refletindo sobre a contemporaneidade, Gilles Lipovetsky (2005) afirma que “[...] o narcisismo contemporâneo se desdobra em uma ausência espantosa de niilismo trágico; é numa apatia frívola que ele surge maciçamente, a despeito das realidades catastróficas largamente exibidas e comentadas pela mídia” (LIPOVETSKY, p. 34, 2005). Em sua visão, o narcisismo contemporâneo, que se expressa na afirmação incondicional da força de um *eu* poderoso e senhor de si, rasura e anula o trágico, camuflado sob uma *sensibilização epidérmica* ao mundo e também uma indiferença profunda em relação a ele. Seguindo a reflexão de Lipovetsky, perguntaríamos: qual a relação, portanto, que se estabelece entre trágico e contemporaneidade?

Ao refletir sobre o conceito de trágico antigo e moderno, Gilmário Guerreiro da Costa (2014) o compreende como relação intrínseca com a abertura do ser ao conflito irremediável. “A abertura ao tempo e ao ser, desvencilhando-se da remissão a um Sistema no qual se dissolveria o conflito,

tece um itinerário cujas margens requestam o devir e a indisponibilidade” (COSTA, 2014, p.26). Ele continua:

A reflexão acerca do trágico passaria então pela precariedade de toda estabilização, e pelo silêncio diante dos inomináveis da linguagem. Em sendo assim, o luto e a perda descerrariam algo da sua essência, sendo recusada a hipótese de embairmos nossa finitude. (COSTA, 2014, p.27)

Assim sendo, a reflexão sobre o trágico implica, de acordo com Costa (2014), a inclusão da perda como algo que se encontra no centro do conceito. Concomitantemente a isto, ele também propõe trazeremos para a discussão a fragilidade da rede conceitual com que contamos para nos orientar diante do mundo, cujo índice se mostra através da *precariedade de toda estabilização*. Tentando, então, resolver a equação exposta por Lipovetsky, que estabelece relação entre narcisismo contemporâneo e niilismo trágico, preliminarmente diríamos que, dadas as dificuldades, aporias e silêncios colocados pelo conceito, o *eu*, narcisisticamente autocentrado exposto acima, procuraria recalcar o trágico como forma de buscar imagens estáveis de si, em uma tentativa de obliterar a referida *precariedade de toda estabilização*.

Em relação à literatura, contrariamente, há certa vertente da produção brasileira contemporânea que acolhe o trágico, fazendo dele matéria para suas narrativas ao figurar um *eu* em cuja constituição esteja incluída, por exemplo, a indeterminação, a abertura e o conflito irremediável expressos, principalmente, pela instabilidade da linguagem. Dessa forma, tal vertente insere-se intempestivamente, pois, ao mesmo tempo não só adere a posições disjuntivas em relação ao presente, mas também afasta dele, conforme esclarece Giorgio Agamben (2009):

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

Em meio a uma cultura contemporânea, que tenta recalcar situações aporéticas como constituintes inextricáveis da realidade, essa vertente da ficção hodierna cria um campo para a representação daquilo que é irreconciliável.

Dessa forma, faz com que ali, no espaço literário, seja possível a proposição de um cenário sombrio em meio às luzes espetaculares do tempo atual, contrastando-as e neutralizando-as, novamente usando a imagem de Agamben (2009). Dito de outro modo, a literatura se coloca como obstáculo para a recomposição coesa, sem ranhuras, do tempo presente. Ela escancara o fato de que “[...] estamos expostos ao conflito intensamente, em um processo histórico-social antagônico, que não admite síntese conciliatória” (GINZBURG, 2012, p.45). Ao assim proceder, confere função ética ao ato de narrar, questionando o tempo atual e destacando suas contradições.

A propósito, ao mapear algumas tendências da literatura brasileira contemporânea, Karl Eric Schollhammer (2009) identifica a presença de preocupações comuns e algumas questões predominantes. Em sua análise, enfatiza o caráter de urgência dessa produção, que tenta se inserir no tempo presente, comunicar-se, intervir, mas com a cabal consciência da impossibilidade de captá-lo de forma a obter repouso ou conciliação. Ele ressalta que alguns escritores contemporâneos buscam a comunicação sabendo-a de antemão condenada ao fracasso. Assim, a suspeita, segundo o teórico, traveste-se de ameaça, de que nada vai acontecer. O tempo das utopias esvaneceu-se, não há mais esperança em um futuro redentor; já a comunicação com a história se dá de forma enviesada e truncada, impotente mesmo, no sentido de auxiliar a compreensão apaziguadora do presente.

Schollhammer (2009), apesar de ressaltar o caráter redutor e algo arbitrário da divisão da produção contemporânea brasileira em duas vertentes, trabalha com tais categorizações. Ele destaca que há um grupo de autores (Marcelino Freire, Luiz Ruffato, Marçal Aquino, entre outros), cuja preocupação é ressignificar o realismo do século XIX, com o intuito de refletir sobre os problemas sociais e culturais atuais. De acordo com o autor, o que une tais autores é também o sentido de presença, de urgência, de intervenção no tempo presente. Por outro lado, há também outra linha de força da literatura brasileira contemporânea, formada por um grupo de autores para quem “[...] evocar e lidar com a presença torna-se sinônimo de consciência subjetiva e de uma aproximação literária ao mais cotidiano, autobiográfico e banal, o estofo material da vida ordinária em seus detalhes mínimos” (SCHOLLHAMER, 2009, p. 15). Tal aproximação ocorre tendo a forte presença do trágico, da negatividade como

elemento constitutivo da experiência humana e da impossibilidade de perscrutação pacífica do passado. Para o crítico, Adriana Lisboa, Michel Laub, João Anzanello Carrascoza seriam exemplos dessa vertente, entre outros.

Beatriz Resende (2008), por sua vez, propõe, como uma das características gerais da literatura produzida nos últimos quinze anos, aproximadamente, o retorno do trágico. Em concordância com tal afirmação, e, com base nas leituras até aqui expostas que mapeiam a produção contemporânea, também pudemos perceber, nos últimos anos, a constituição de uma vertente literária brasileira em cujo cerne se encontram a *presentificação* e o trágico como seus esteios estruturais. Obras como as de Adriana Lisboa, Daniel Galera, Bernardo Carvalho, Tatiana Salem Levy e outros poderiam ser perfiladas tendo como denominador comum, guardadas as dessemelhanças, a presença do trágico como elemento principal e preponderante em sua estruturação.

Todavia, acreditamos que tal característica deva ser mais bem estudada. A reflexão sobre o trágico possui extensa e vasta tradição. Obras de autores como Euclides da Cunha, Lúcio Cardoso e Graciliano Ramos já foram lidas sob a perspectiva trágica, bem como as de inúmeros outros, o que parece constituir uma espécie de tradição a presença do trágico na série literária brasileira.² A propósito, quando Resende se refere ao trágico, a que tradição ou pensadores ela remete? A qual significado ou significados de trágico ela se refere? Como se dá, contemporaneamente, a ressignificação desse conceito em obras literárias? Como o trágico atravessa a vertente literária acima referida? Se há especificidades, quais seriam elas? Como elementos formais da tragédia reaparecem em textos literários contemporâneos? Enfim, como se estabelece a interlocução trágico/contemporaneidade? No livro de Resende (2008), e em alguns estudos por nós pesquisados (HELENA, 2010, 2012; SCHOLLHAMER, 2009), não se caracteriza, claramente, o trágico, não havendo um trabalho conceitual muito marcante, como se verá adiante, talvez pelo caráter panorâmico desses livros.

² A este respeito, conferir *Formas e mediações do Trágico Moderno: uma leitura do Brasil* (2004); *Travessias do pós-trágico: os dilemas de uma leitura do Brasil* (2006); *Da literatura brasileira como rasura do trágico*, in: *A nau de Ícaro* (2001).

Inversamente, nesta tese, operaremos um recorte na tradição dos estudos sobre o trágico, visando à reflexão sobre o conceito, com vistas à delimitação teórica, mesmo que parcial, lacunar e marcada pelas *traições/traduções do trágico* (FINAZZI-AGRÒ; VECCHI, 2004). Tal delimitação nos ajudará a compreender como algumas leituras do trágico dialogam com certa produção contemporânea. Para tal investigação, elegemos, como *corpus*, aqui, o romance *Diário da queda* (2011), do escritor gaúcho Michel Laub, um dos ficcionistas que integram esta tendência. O livro de Laub se colocaria, dessa forma, conforme explicitaremos, como emblema desta vertente da produção contemporânea. Para responder às perguntas anteriormente formuladas, buscaremos definir o que Piglia (2004) definiu como sujeito trágico.

Em um texto curto, *Sujeitos Trágicos* (literatura e psicanálise), presente em *Formas Breves*, Ricardo Piglia (2004) propõe-se a levantar hipóteses breves e fragmentadas sobre a relação, para ele sempre tensa, entre literatura e psicanálise. Tensa principalmente porque ele acredita que a psicanálise fala de algo que os escritores sabem preferem se calar. Citando Faulkner e Nabokov, Piglia, em concordância com eles, afirma que os escritores sempre estiveram atentos a certa voz que emana das musas a qual não se deixa ouvir tão facilmente. Tal dificuldade se coloca, principalmente, porque tal escuta se dá sob o signo, sempre, da incompletude, da falta, da lacuna. Ainda assim, apesar do caráter incerto da escuta, sublinha o ficcionista argentino, ironicamente: sobre esse saber a psicanálise avançou furiosamente. Em sua perspectiva, de diferentes formas, e apesar do atrito na relação entre ambas, psicanálise e literatura acabam por se retroalimentar, cada qual fornecendo matéria uma para a outra. Piglia, seguindo de perto as reflexões de Nabokov e Manuel Puig, criticamente nos informa que a psicanálise, desde o seu surgimento, aparece como algo atrativo, conferindo intensidade à vivência comezinha e repetitiva cotidiana, uma vez que nos instiga a olhar para nós mesmos através das lentes do conflito subjetivo. Apesar de extensa, vejamos esta preciosa passagem:

Nabokov e também Manuel Puig, nosso grande romancista argentino, insistiram em algo que amiúde os psicanalistas não percebem ou não explicitam: a psicanálise gera muita resistência, mas também muita atração; ela é uma das formas mais atraentes da cultura contemporânea. Em meio à crise generalizada da experiência, a psicanálise traz uma épica da subjetividade, uma versão violenta e obscura do passado pessoal. Ela é, pois, atraente porque todos

aspiramos a uma vida intensa; em meio a nossa vida secularizada e trivial, seduz-nos admitir que, num lugar secreto, experimentamos ou experimentávamos grandes dramas; que quisemos sacrificar nossos pais no altar do desejo; que seduzimos nossos irmãos e lutamos com eles até a morte numa guerra íntima, que invejamos a juventude e a beleza de nossos filhos e que nós também (ainda que ninguém saiba) somos filhos de reis abandonados à margem do caminho da vida. Somos o que somos, mas também somos outros, mais cruéis e atentos aos sinais do destino. A psicanálise nos convoca a todos como *sujeitos trágicos*; nos diz que há um lugar no qual somos sujeitos extraordinários, temos desejos extraordinários, lutamos contra tensões e dramas de grande profundidade, e isso é muito atraente. Assim sendo, e como bem diz Freud, a psicanálise gera resistência e é uma arte da resistência e da negociação, mas também é uma arte da guerra e da representação teatral, intensa e única. (PIGLIA, 2006, p.52, grifo meu)

O *insight* é de grande valia para nossos propósitos. Na passagem acima, destacam-se palavras ligadas por um denominador comum: intensidade dos afetos, dramas e conflitos intra e intersubjetivos. Piglia chega a afirmar que, em meio à pobreza da experiência, com seu caráter evanescente e desvitalizado, a psicanálise fornece uma versão intensa e envolvente de nós mesmos, suplementando, de alguma forma, a tibieza da experiência contemporânea.

Mas o que nos interessa na extensa passagem acima diz respeito à constituição de um *sujeito trágico*. Os elementos que dão forma a tal sujeito são evidentes naquela passagem e contêm intensa carga dramática. Mas o escritor argentino acrescenta um detalhe que se nos afigura de grande valia: a psicanálise deve à literatura principalmente porque esta, através da tragédia, forneceu àquela certa forma. Esta se constrói a partir da tensão entre *o herói e a palavra dos mortos*. Seguindo os passos de Piglia, perguntaríamos: além dos elementos por ele citados na supracitada passagem, quais outros poderiam ser arrolados como constitutivos do *sujeito trágico*? Se a tensão entre tal figura e o passado, representado pela palavra dos mortos, é de suma importância, como fala este sujeito contemporaneamente, em tempos de apequenamento da História e de desvalorização da tradição e do passado? Em outras palavras, é possível, contemporaneamente, afirmar conceitualmente a existência de um sujeito trágico, dado que ele se plasma conferindo importância fundamental ao passado, e a modernidade tardia se define, contrariamente, também, pelo esvaziamento da História? Como este sujeito trágico se constitui em relação ao tempo presente? Conforme já afirmamos, tal relação é inextricavelmente

conflituosa, mas como ela se estabelece? Tais perguntas abordaremos no 4º capítulo desta tese.

Fazendo eco à reflexão de Resende (2008) exposta acima, Maria Zilda Cury (2007), ao referir-se aos romances *Música anterior* (2001), *Longe da água* (2004) e *O segundo tempo* (2006), em um texto em que mapeia as vertentes da produção brasileira contemporânea, compreende o discurso de Laub como *fiapos de lembrança* que se constituem com o intuito de *fugir à consciência trágica do presente*. Além dela, Lucia Helena (2012), em livro que trata da apropriação do pensamento trágico por alguns autores contemporâneos, dentre eles Michel Laub, compreende a apropriação do trágico como meio de promover a reflexão sobre o ocaso do sujeito cartesiano e do projeto moderno de emancipação humana e das novas formas de organização da experiência que surgem em seu bojo.

Em resenha sobre *Diário da queda*, Alfredo Monte (2012) anota, ao se referir aos eventos traumáticos desta e de outras obras do escritor gaúcho:

Como sempre nas narrativas altamente moduladas pela prosa de Laub, esses elementos cruéis e terríveis vão aparecendo aos poucos, nas voltas em espiral que o relato vai perfazendo, o que permite que a eles se agreguem várias questões éticas, morais e existenciais, envolvendo as figuras paternas, as referências masculinas na nossa vida, e permitindo a esse drama de culpa e rancor atingir uma ressonância muito mais poderosa do que uma mera história familiar, ao encampar o judaísmo e o futuro do ser humano. (MONTE, 2012, s/p)

Por conseguinte, seus romances *tematizam* questões centrais de natureza existencial: o que somos; como chegamos a ser o que somos; quais os possíveis sentidos da existência e seus percalços; qual o significado do outro em tal processo; a presença da violência e da morte como elementos desestabilizadores e paradoxalmente estruturadores. A leitura de algumas narrativas do escritor gaúcho leva-nos a pensar que a possibilidade de sermos nós mesmos reside, como na tragédia grega, no embate com a experiência trágica da dor, do limite, do dilaceramento, da contingência, colocando-se, em filigrana, a impossibilidade de superação definitiva de tal conflito estruturador de nossa existência.

Isso posto, nesta tese, para abordar o trágico em diálogo com o campo contemporâneo, nosso foco será o delineamento do trágico relativamente independente da forma da tragédia, como postula Roberto Machado (2006). Este

autor, em seu livro, empreende a genealogia do trágico na modernidade. Para ele, em concordância com Peter Szondi (2004) e Albin Lesky (2010), baseando-se nas leituras da *Poética* de Aristóteles (1998), existe uma filosofia do trágico que atravessa diferentes tempos históricos e toma diferentes formas. Desse modo, o pensamento filosófico moderno sobre a tragédia, que começa com Schelling e tem seu ponto forte em Nietzsche, tem “[...] o sentido forte de “ontológico”, isto é, a tragédia diz alguma coisa sobre o próprio ser, ou a totalidade dos entes, a totalidade do que existe” (MACHADO, 2006, p.44, grifos do autor).

É nessa longa tradição, marcada pela heterogeneidade e pelas peculiaridades de cada pensador, por rupturas, retomadas e esquecimentos, mas que ainda assim possui tênue continuidade, que mergulharemos em busca de uma definição conceitual mais rigorosa, obtida mediante um recorte que possa nos fornecer subsídios para ler e identificar ressonâncias, traços e índices do trágico na obra de Michel Laub, tomada como emblema de certa produção literária contemporânea.

Ao discutir o início da constituição do conceito na modernidade, separado da reflexão sobre o gênero, suas regras e leis, a partir de Schiller, no final do século XVIII, Machado (2006) destaca que, para o filósofo alemão, a definição do trágico requer a catástrofe. Além disso, o conflito é componente essencial para sua definição, traduzindo-se em uma arte não conciliadora. Assim, podemos perceber, desde já, que o trágico, desde os primórdios de sua delimitação conceitual, é caracterizado pelo enfrentamento, por parte do indivíduo, do sofrimento e da dor provocados por suas escolhas, que acontecem em um mundo compreendido como *locus* para o enfrentamento de forças contrárias e irreconciliáveis.

Com efeito, Nietzsche (1992) atribuía ao atrito uma força fundamental na condução da vida humana justa, aquela em que haveria o equilíbrio entre os impulsos apolíneos e dionisíacos. Em sua visão, um indivíduo saudável tem que ser rico em oposições para ser fecundo. São elas que mantêm uma espécie de contradição produtiva, impulsionando o indivíduo a buscar a eliminação momentânea da tensão, tornando infundo o processo de eliminação e reposição de oposições. A concepção do trágico do filósofo alemão receberá atenção especial nesta tese. Na perspectiva de Machado (2006), ela representa o

coroamento da reflexão moderna sobre o trágico, forjando compreensão ímpar e com enorme influência sobre a cultura e as ideias do século XX.

Compreendendo a modernidade, seguindo os passos de Heidegger, como o período que começa com Descartes e pressupõe a ideia central de que todo o pensamento e toda a verdade se fundamentam na autoconsciência do sujeito, teríamos, com as filosofias do trágico, um tipo de pensamento que contraria frontalmente tais premissas modernas. É neste sentido que compreenderemos o trágico neste trabalho - um tipo de pensamento que afronta os fundamentos da modernidade, que surge antes mesmo de ela se constituir em seus primórdios com o pensamento platônico e que continua a acompanhá-la, sub-repticiamente, até os dias de hoje.

Expostas as ideias iniciais, esta tese se desdobrará em cinco capítulos. Após o primeiro, a introdução, desenvolveremos a exposição teórica sobre o trágico em busca de explicitar o recorte conceitual com o qual trabalharemos nos demais capítulos.

No capítulo 3, faremos a análise de *Diário da queda* à luz dos conceitos desenvolvidos a partir do recorte exposto no capítulo precedente tendo, como denominador comum, a figura do sujeito trágico.

No quarto capítulo, discutiremos como o trágico atravessa a contemporaneidade, destacando os vínculos entre as formas residuais do trágico e certa vertente da literatura brasileira contemporânea. Para tanto, serão desenvolvidas as perspectivas teóricas de um grupo de autores que se debruça sobre a contemporaneidade, destacando Bauman (1999; 2001), Birman (1999; 2014), Costa (2004), Lipovetsky (1989; 1994; 2005; 2016) e Sibilia (2016).

Por fim, no quinto capítulo, apresentamos as considerações finais.

CAPÍTULO 2 – AS TRAGÉDIAS E O TRÁGICO

Em diferentes estudos e explanações teóricas sobre o trágico, é recorrente a ressalva de que, a despeito do empenho busca de refinamento teórico, é tarefa impossível uma delimitação coesa e unívoca de tal conceito. O motivo principal para tanto se deve à extensão espaço-temporal do conceito, que surge na Grécia antiga e estende-se até a Modernidade. A diversidade dos momentos históricos acarreta graves problemas, do ponto de vista teórico-metodológico, a uma visão transhistórica e generalista. Para alguns, inclusive, tal reflexão é tão abrangente que anula todo seu potencial teórico-crítico. Corre-se o risco de desprezar as especificidades em favor de um conceito por demais geral que, ao final, não diz nada porque ao mesmo tempo diz tudo.

Por outro lado, é fato inconteste que a tragédia como gênero literário e o trágico como conceito filosófico se encontram em plena força ainda hoje, haja vista a profusão de estudos teóricos sobre o tema e as inúmeras reencenações, refilmagens e afins das tragédias gregas. Assim, pode-se pensar também que, como o conceito ainda se mostra produtor e o gênero ativo, deve haver algum tipo de continuidade entre a tragédia e o trágico através dos tempos. É a aposta de alguns estudiosos que acreditam ser possível identificar aspectos formais, procedimentos, recorrências e pontos similares comuns às diferentes tragédias. Duas formas de compreender o problema, uma que se restringe a momentos históricos específicos e outra que tenta uma síntese entre esses mesmos momentos em direção a uma reflexão generalista, marcam o campo de estudos sobre a tragédia e o trágico.

Nossa opção é pelo estudo da tragédia e do trágico através do tempo. Deste modo, no presente capítulo, exploraremos algumas especificidades contextuais das tragédias gregas antigas com o intuito de forjar um fio condutor que nos conduzirá a certa vertente da ficção atual, também ela marcada por uma leitura particular do trágico. Nosso intento é efetivar uma leitura relativamente homogênea em meio à imensa heterogeneidade de leituras sobre a tragédia e o trágico.

No entanto, as razões apontadas acima, a imensidão da bibliografia disponível e a abundância de teóricos que se debruçaram sobre o tema dificultam a delimitação coesa do conceito. A esse respeito, advertem Ettore

Finazzi-Agrò e Roberto Vecchi (2004), na introdução ao livro do qual são organizadores:

Quem pretendesse encontrar nas contribuições aqui reunidas uma conceituação normativa do trágico moderno e uma definição excludente dessa categoria acabaria por ficar inexoravelmente desiludido. De fato, para além da inviabilidade de uma teorização unívoca e de uma delimitação epistemologicamente rígida, dentro da monumental tradição crítica sobre esse tema (se pense, por exemplo, na inesgotável discussão sobre o caráter trágico ou anti-trágico da dialética), coexistem, como se verá, quase em conflito entre si, várias visões hermenêuticas que até decorrem de bibliografias teóricas heterogêneas. (FINAZZI-AGRÒ E VECCHI, 2004, p.6)

Atentemos para a passagem acima. Primeiramente, os autores referem-se à impossibilidade de se encontrar uma conceituação normativa e epistemologicamente rigorosa. Dada a profusão de leituras sobre as tragédias, tal objetivo se mostra inexequível. Mais ao final da citação, eles fazem referência às *várias visões hermenêuticas*. Juntando as duas pontas, teríamos, ao final do processo, uma massa de interpretações advindas de diferentes visões que não se reduziriam umas às outras, mas que, ainda assim, poderiam ser pensadas tendo em conta a noção de visão hermenêutica. Tal noção será importante neste trabalho, uma vez que, aqui, também, construiremos nossa visão hermenêutica do trágico em sua relação com certos aspectos culturais contemporâneos. Esperamos que nossa concepção sobre o que entendemos como trágico fique clara ao leitor ao final deste percurso.

Glenn W. Most (2001) também destaca os percalços enfrentados pelo pesquisador que empreende o mapeamento do conceito. Rastrear o conceito de trágico moderno a partir do gênero poético antigo é tortuoso e complicado, na visão dele. Já na Antiguidade, dentre os gêneros em voga, a tragédia é o mais debatido e o primeiro a ser objeto de discussão metapoética em prosa, tanto por parte dos próprios tragediógrafos quanto por espectadores. Uma das razões para tanto, apontada por Most, diz respeito ao fato de a tragédia justapor os gêneros poéticos anteriores e coetâneos a ela. Assim, o próprio gênero em si já surge obcecado por sua própria natureza conceitual e limites teóricos.

Afinal, a tragédia como gênero da antiguidade grega e o trágico como conceito filosófico guardam semelhanças e diferenças que devem necessariamente ser exploradas, explicitadas e trabalhadas pelo pesquisador que se debruça sobre o tema, fazendo com que a bibliografia seja monumental.

Tais semelhanças e diferenças se manifestam não só nas leituras de diferentes intérpretes, comentadores e leitores dos textos antigos, mas também nas leituras filosóficas de teóricos e filósofos que se debruçaram sobre o tema, do século XVIII ao XXI. Para agravar o problema, Most acrescenta que o conceito de trágico que se desenvolve na modernidade se relaciona também com os desenvolvimentos sociais dos dois últimos séculos. Ademais, os sentidos corriqueiros do adjetivo trágico aplicado a situações cotidianas ligam-se à história do conceito na modernidade. Portanto, os estudos de tais desenvolvimentos também contribuem para o adensamento da discussão teórico-conceitual.

Recorrendo, pois, à literatura sobre o tema, Lesky (2003) enfatiza que o campo de estudos sobre o assunto continua aberto e em expansão e acrescenta que não é possível desenvolver o problema em toda a sua extensão, haja vista o arco temporal coberto pelos estudos sobre as tragédias e o trágico. Tais estudos sempre começam na tragédia ática antiga, se estendem até a modernidade e a ela retornam, conforme pensa também Most (2001). Por conseguinte, neste trabalho, conforme dissemos, dada a enorme heterogeneidade de abordagens, optamos por desenhar e historicizar o gênero tragédia, como que definindo um conceito de trágico afim à leitura realizada.

Mas não só o tamanho e a heterogeneidade da bibliografia disponível nos preocupam, mas também, especificamente, a natureza teórica do conceito, tema que será explorado pormenorizadamente mais abaixo. Pensando, então, dentro das divisas das filosofias do trágico, recorreremos Costa (2014). Ele entende que, por um lado, esses estudos avançaram na compreensão dos complexos temas legados pelas tragédias e no tratamento a eles dispensados, tais como “[...] a perda, o sofrimento, e a precariedade do existir humano” (COSTA, 2014, p.12). Avançaram no sentido de apanhar, em suas redes conceituais, pontos essenciais em relação à diversidade do fenômeno, trabalho eminentemente filosófico. No entanto, é da natureza desses temas e do conceito que tenta abarcá-los, pelo menos desde o século XVIII, pensando nas filosofias do trágico no contexto alemão, serem eles “[...] infensos à decifração conceitual, a qualquer sorte de interpretação que pretenda mover-se sem restos” (COSTA, 2014, p.12). Portanto, existem limitações estruturais insuperáveis colocadas pela própria natureza do conceito, que conta, para sua definição e constituição, com

uma cota ilegível e inconquistável pela trama conceitual, conforme veremos em pormenor. Problema muito bem equacionado pela escrita trágica da filosofia de Nietzsche, feita de aforismos, fragmentação e abertura, conforme podemos constatar com a leitura de *Assim falou Zaratustra* (1983), coroamento deste projeto de proposição de uma forma de expressão condizente com as premissas que dão vida ao conceito de trágico.

A filosofia do trágico significou avanço consistente na compreensão dessas questões [os temas colocados pela tragédia acima mencionados]. Mas chegou a impasses consideráveis. Essa tematização ainda se mantém em grande medida encerrada nas estruturas epistemológicas cuja presunção explicativa questiona. Seu trato conceitual, embora incontornável, porque afim à atividade filosófica, ainda pretende conceder certa coerência lógica a um objeto que resiste precisamente a esse exercício. (COSTA, 2014, p.21)

Considerando-se a citação acima, diríamos que estaremos sujeitos, nesta tese, às mesmas contradições. Haverá um esforço de delimitação conceitual do trágico sabendo que o mesmo questiona profundamente este mesmo tipo de impulso lógico, algo totalizante, o qual faz parte, inevitavelmente, da teorização, sempre generalizante, em grau maior ou menor. Neste sentido, Agamben (2006) destaca que é exatamente sobre a impossibilidade de tudo dizer que a dimensão trágica surge, no conflito mesmo da escrita com o silêncio.

Portanto, estamos cômnicos, e gostaríamos de deixar isto claro, de que construiremos, a partir da escolha de algumas perspectivas teóricas destacadas nesta tese, um caminho singular, que desenha um conceito, uma *visão hermenêutica*, evidentemente ancorados em leituras diversas, que tem, como objetivo, sustentar a constituição do *sujeito trágico*, por nós esmiuçado no 3º capítulo deste trabalho. É sob esta perspectiva que empreenderemos, no 3º e 4º capítulos deste estudo, as leituras de certos aspectos da contemporaneidade e da obra ficcional objeto desta tese. Assim, apesar de distanciados muitos séculos, a ficção em estudo, os heróis das tragédias gregas e as filosofias do trágico se encontrarão mediante o entrecruzamento de universos culturais díspares, ligados por meio do conceito de sujeito trágico e de sua relação com a atualidade.

Esclarecidos esses pontos, Szondi (2004) postula a existência, a partir do século XVIII, de uma inflexão importante que marca o início da reflexão filosófica sobre o trágico. Embora ela se baseie em formulações aristotélicas,

delas se desprende e constrói caminho independente, distante de proposições normativas sobre o gênero tragédia. Desde as poéticas clássicas até à época do Iluminismo e dos românticos de Iena, prevaleciam concepções normativas que forneciam os requisitos necessários à construção do poema dramático ideal, definindo, assim, uma poética. A partir do século XVIII, no entanto, como destaca Pedro Sussekind (2004), no prefácio à edição brasileira do livro de Szondi, instruções normativas continuaram a ser produzidas, contudo foram incluídas em um pensamento filosófico e histórico sobre o trágico. Já no século XX, a reflexão idealista começa a trabalhar mais com a análise das obras de arte concretas do que com as formulações especulativas.

Como se pode perceber, após estas breves considerações teórico-metodológicas e históricas, trágico e tragédias gregas estão intimamente ligados, não há como alcançar compreensão abrangente sobre o conceito moderno sem revisitar algumas reflexões sobre as tragédias. Szondi (2004), por exemplo, destaca que apesar de distintas, a *poética da tragédia* e a *filosofia do trágico* estão inextricavelmente entrelaçadas. Portanto, procuraremos explorar algumas reflexões e pressupostos sobre as tragédias antes de passarmos à investigação sobre o conceito de trágico.

2.1 - Reflexões sobre as tragédias gregas

A primeira impressão que se tem ao ler sobre as tragédias gregas é um misto de espanto e incredulidade. Como esse gênero ainda desperta interesse, e não pouco, após vinte e cinco séculos desde o seu surgimento? Sobre a persistência de tal interesse, Jacqueline Romilly (1997) anota:

E isto não é, de todo, simples fidelidade a um passado brilhante. Com efeito, é evidente que o brilho da tragédia grega se prende com a amplitude da sua significação, com a riqueza do pensamento que os autores souberam dar-lhe: a tragédia grega apresentava, na linguagem diretamente acessível da emoção, uma reflexão sobre o homem. É, sem dúvida, por isto que, em todas as épocas de crise, como a nossa, sentimos a necessidade de voltar a esta forma inicial do gênero. (ROMILLY, 1997, p.7)

Com efeito, as palavras de Romilly remetem a um tipo de reflexão que não reconhece barreiras territoriais e delimitações históricas. O gênero tragédia, apesar de carregar as marcas de seu contexto de surgimento, surpreendentemente vai além de tais limitações e diz respeito ao homem, sem divisas espaço-temporais. Contudo, o que nos interessa na citação da estudiosa é a persistência do gênero enquanto forma, tradição e história que é apropriado, mesmo que de forma lacunar, fragmentária e heterogênea, como mote para reflexões que vão muito além do contexto grego inicial. Destacamos esse ponto porque, guardado o natural entusiasmo da helenista com seu objeto de estudo e as dessemelhanças entre sua abordagem e a nossa, é o que também fazemos ao apropriar de um gênero tão antigo e de sua tradição, na forma de interpretação e leituras as mais variadas, e ao colocarmos em contato com leituras sobre o período contemporâneo e parte de sua ficção. O que fazemos senão também apostar que há aspectos dessas leituras que podem ser colocados em diálogo com outros contextos sócio-históricos e que dizem respeito aos seres humanos, mesmo considerando as diferenças históricas?

Ainda em relação à persistência da tragédia através dos tempos, Karl Marx (apud VERNANT, 2001), como Romilly, também se assombra. Em célebre passagem da *Introdução Geral à Crítica da Economia Política* se perguntava, abismado, como seria possível a obras de arte, especialmente a epopeia grega, mas não somente, pertencentes a um contexto histórico tão longínquo, ainda nos tocar de forma tão pungente³. Em outras palavras, como obras de arte, produtos sociais que são e como tal devem ser entendidas, uma vez ligadas ao seu contexto de produção, e por meio dele explicadas, ainda podem nos mobilizar se tal contexto de produção já desapareceu há séculos? Decorrente desse ponto de vista de Marx, o pesquisador que se aventure a investigar a relação entre o trágico e a tragédia deve estar consciente de que os diferentes contextos e as mudanças históricas dificultam, sobremaneira, as tentativas de construção de hipóteses generalizadoras sobre a tragédia e o trágico através de diferentes

³ A discussão sobre o assombro de Marx encontra-se em artigo de Vernant (2011), intitulado *O sujeito trágico: Historicidade e Transistoricidade*, texto fundamental para os propósitos de nosso trabalho, já que ali o helenista propõe a existência de um *sujeito trágico*, como o título já indica. A menção ao trabalho de Vernant ocorrerá em diferentes pontos deste trabalho.

períodos. No entanto, com relação às tragédias, elas parecem contradizer tal premissa.

Eagleton (2013) também destaca a questão da persistência das tragédias através dos diferentes tempos históricos. Recomenda esse autor que as críticas historicistas ao fato de as tragédias atravessarem diferentes tempos históricos devam ser redimensionadas. Elas surgem da afirmação de que tais leituras des-historicizam o conceito e produzem naturalizações equivocadas e ideologizadas do sofrimento humano (no sentido marxista de encobrimento das relações de poder que determinam as relações de produção e mantém posições de mando), universalizando algo que é eminentemente contextual e histórico. De acordo com a crítica historicista, sofrimento é sempre contextualmente específico, ligado às estruturas sócio-históricas vigentes no momento.

Ora, na visão de Eagleton, por um lado, o fato de as tragédias serem trans-históricas não inviabiliza uma leitura histórica, pois não podemos negligenciar seu contexto de produção. Por outro, ele também diz que não há problema em reconhecermos o caráter trans-histórico dos temas debatidos pelas diferentes tragédias no decurso dos diferentes tempos históricos. Afinal, o sofrimento acontece em um corpo e, independentemente das injunções históricas, somos capazes, a qualquer momento, de nos compadecermos de um corpo em aflição, que sofre, como os retratados nas tragédias. Eagleton chama as dores do corpo de fatos naturais, materiais da natureza humana⁴. Segundo ele, tais fatos percorrem os diferentes tempos históricos e são os objetos principais das tragédias, como registrado abaixo:

⁴ Eagleton, no trecho ao qual nos referimos, encampa discussão cerrada com a crítica culturalista. Para tanto, lança mão das reflexões de Timpanaro. O trecho é precioso: “Continuidades culturais, afirma Timpanaro, “tornaram-se possíveis porque o homem como um ser biológico permaneceu essencialmente o mesmo desde o início da civilização até o presente; e aqueles sentimentos e representações que estão mais próximos dos fatos biológicos da existência humana pouco mudaram”. Por mais que os culturalistas se retraiam diante dessa associação tão próxima entre “sentimentos e representações” e “fatos biológicos”, é, sem dúvida, verdade que perguntar, digamos, por que sentimos empatia por Filoctetes é um pseudoproblema gerado por um falso historicismo. Nós nos compadecemos de Filoctetes porque ele está sofrendo dores lancinantes por causa do seu pé infeccionado e purulento. Não adianta fingir que seu pé é um domínio de alteridade impenetrável que nossas noções modernas podem apreender somente à custa da colonização brutal do passado. Não á nada de hermeneuticamente obscuro acerca do fato de que Filoctetes coxeava e urrava de dor. Há, sem dúvida, muita coisa sobre a forma artística em que ele é retratado que é profundamente obscura para nós. [...] Entretanto, nós compreendemos muito bem Filoctetes em sua agonia, da mesma maneira que compreendemos a aflição daqueles ao nosso redor. Não é que tal reação seja “a-histórica”; pelo contrário, é que a história humana inclui a história do corpo, que, com relação ao sofrimento físico provavelmente mudou muito pouco no decorrer dos séculos” (EAGLETON, 2013, p.17).

A tragédia envolve-se com o embate acalorado das conjunturas históricas, mas, visto que há aspectos do sofrimento que estão arraigados em nosso ser genérico, ela também presta atenção a esses fatos mais naturais, mais materiais da natureza humana. Como afirma o filósofo italiano Sebastião Timpanaro, fenômenos tais como o amor, o envelhecimento, doenças, o medo da própria morte e o sofrimento pela morte de outros, a brevidade e a fragilidade da existência humana, o contraste entre a fragilidade da humanidade e a aparente eternidade dos cosmos, são traços recorrentes das culturas humanas, não importa de quantas maneiras diferentes eles possam ser representados. (EAGLETON, 2013, p.16-17)

Por outro lado, acreditamos que existam, também, para além da temática comum do sofrimento do corpo, certas características e pressupostos teóricos nas diferentes tragédias que podem ser tomados como parâmetros que possibilitam a elaboração de uma espécie de síntese teórica, constelar, lacunar e até heterogênea das tragédias desde o seu surgimento na Grécia⁵. É esta hipótese que justifica nosso esforço de compreensão das tragédias. Assim, nossa reflexão sobre as tragédias buscará reconhecer e explicitar alguns destes temas, traços, características formais e formas similares de conceber o trágico, minimizando e relativizando diferenças sem, no entanto, desconsiderar as especificidades históricas, tal qual a posição teórico-metodológica empreendida por Sandra Amélia Lune Cirne de Azevêdo (2002) em sua extensa e abrangente tese de doutorado.⁶

Também em artigo instigante, GoldHill (2004) aborda o problema da generalização sobre o trágico, levada a cabo nos estudos sobre o conceito, principalmente considerando-se as filosofias do trágico que assumem, primordialmente, o papel de forjar uma ontologia e buscam a essência do trágico.

⁵ Conforme veremos, a ideia de que há certa continuidade a constituir como que uma tradição nos estudos das tragédias e do trágico é compartilhada por outros teóricos e pensadores, tais como Roberto Machado (2006) e Peter Szondi (2004), além do já citado Vernant (2011).

⁶ Conferir *Para uma arqueologia da ação trágica: a dramatização do trágico no teatro do mundo*, tese de doutorado defendida na Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem por Sandra Amélia Luna Cirne de Azevêdo em 2002. Neste trabalho, a autora investiga a configuração do trágico em uma peça do começo do século XX, *A Streetcar Named Desire*, de Tennessee Williams, incluindo, também, duas versões fílmicas da obra. Para tanto, empreende um longo caminho histórico-metodológico que começa a rastrear o conceito de trágico através de uma investigação minuciosa das condições de produção das tragédias gregas do século V a.C e chega às discussões contemporâneas sobre o trágico. Ela adota, como operador teórico, o conceito de ação trágica, que perpassaria toda a produção em torno da tragédia desde a *Poética* de Aristóteles. Ação trágica é compreendida dentro de um ponto de vista formal como compreendendo alguns elementos, tais como *peripeteia* ou *anagnorisis*, que produziriam o efeito trágico através da introdução de elementos avessos à redução à explicação racional.

Na opinião de Goldhill, alguns intérpretes, erroneamente, veem tal impulso generalizante já no texto aristotélico. No entanto, ele argumenta que o texto de Aristóteles apresenta teoria sobre as tragédias, e não sobre o trágico, uma vez que se restringe a buscar as regras para a tragédia ideal, abstraindo, portanto, das inúmeras peças concretas então disponíveis a Aristóteles, regras e prescrições normativas, conforme explicitado neste trecho:

A Poética de Aristóteles, em suma, é uma teoria das tragédias, não uma teoria do trágico. Ele se move de maneira aristotélica típica, de exemplos para um modelo geral e coloca o modelo geral em uma estrutura teleológica e hierárquica, como Aristóteles faz em outros lugares com partes de animais ou constituições de cidades-estados⁷. (GOLDHILL, 2004, p.49)

Em suma, a longa tradição de estudos sobre a tragédia, especialmente para o pensamento alemão do século XIX, e sua busca pelo universal, facilitaria e tornaria natural a generalização e abstração do termo. Tal tendência tem seu ponto forte em Kant, que, em sua terceira crítica, *Crítica do julgamento*, busca desvincular a arte e o julgamento sobre ela das injunções sociopolíticas, buscando o universal e necessário em oposição ao contingente e ao casual, forjando, assim, o conceito de juízo estético e a disciplina *Estética* na filosofia ocidental. Kant, assim, busca construir sua teoria do objeto estético, que é reconhecido como belo universalmente, independentemente das limitações temporais e geográficas⁸. Para Goldhill, a influência do pensamento kantiano sobre o pensamento crítico-interpretativo das tragédias é enorme.

⁷ “Aristotle’s Poetics, in short, is a theory of tragedies, not a theory of the tragic. It moves in typical Aristotelian manner from examples toward a general model and puts the general model in a teleological and hierarchical structure, as Aristotle does elsewhere with parts of animals or constitutions of city-states” (GOLDHILL, 2004, p.49, tradução nossa).

⁸ “The principle of “desinterestedness”, when it is taken to imply a separation from an interest in the good, demands not only a response to form above all but also a rejection of a concern with the political – and, indeed, a rejection of an audience’s conflicted engagement with conflicting moral debate in their response to beauty. Judgment should be “universal” and “purposive without purpose” (that is, should attempt to abstract itself from knowledge of the purpose of production) and “necessary”; and this constitutes how the object of studious attention is conceptualized – at least that is how Kant was often read during the nineteenth century (although much modern criticism has worked to break down such barriers between the political, the moral, and the aesthetic in Kant’s thinking). The sublimity of tragedy transports its readers into a desinterested contemplation of the universal, the necessary, and the purposive without purpose. That is the power of “the tragic”. The abstract and general concept of the tragic allows the Kantian subject to view Greek tragedy as a privileged aesthetic object” (GOLDHILL, 2004, p.50).

Não somente Kant tem papel importante nas tentativas de universalização do conceito. Conforme veremos, a maior parte do pensamento filosófico alemão mira a ontologização do conceito, dentro do contexto de retomada dos gregos no século XIX. Assim, filósofos como Lessing, Schelling, Schlegel, entre outros, seguem o pensamento inaugural de Winckelmann sobre a Grécia antiga, qual seja:

A cultura grega fala ao longo dos tempos para artistas contemporâneos porque não está limitada pelo tempo de produção. Não tem idade. Por ser divorciada de qualquer envolvimento sórdido ou trivial com o mundano, ela escapa da acusação de estar vinculada ao local. É universal porque não é marcada pela perturbadora política do nacionalismo. A arte grega simboliza o transcendental e o sublime e é o padrão pelo qual a arte moderna é julgada (e julgada menor): é o que significa "clássico".⁹ (GOLDHILL, 2004, P.51)

Desse modo, o idealismo germânico, ancorado na terceira crítica kantiana, associa-se ao ideal grego perfazendo, assim, uma tradição que se inicia na Grécia e percorre os diferentes tempos, tornando-se, então, um termo da história literária do Ocidente. Destacamos, portanto, nesta abordagem, a ideia de gênero, reconhecendo-se, nas diferentes obras artísticas, genealogias, ligações e conexões entre elas, explícita ou implicitamente. Para Goldhill, tal tradição diria respeito à forma de uso do termo *tragédia*, de caráter formalista.

Outro uso do termo *tragédia* seria inaugurado por Nietzsche e se aproximaria de um certo ponto de vista sobre o lugar do ser humano no mundo, nomeando o que poderíamos chamar de *pensamento trágico*¹⁰. Explicita Goldhill:

O segundo uso do termo "tragédia", no entanto, tem como objetivo promover uma visão particular do lugar do homem no mundo e uma compreensão particular das narrativas de sofrimento e conflito. Nietzsche marca o movimento estratégico, claramente, quando ele imediatamente glosa sua abordagem à tragédia com "Uma das

⁹ "Greek culture speaks across the ages to contemporary artists because it is not limited by the time of its production. It is ageless. Because it is divorced from any sordid or trivial engagement with the mundane, it escapes from the accusation of being tied to the local. Because it is not marked by the disturbing politics of nationalism, it is universal. Greek art epitomizes the transcendental and the sublime and is the standard by which modern art is judged (and judged to fall short): that is what "classic" means" (GOLDHILL, 2004, P.51, tradução nossa).

¹⁰ A expressão é de Rinesi. Ele a concebe como um pensamento que aceita refletir sobre o mundo reconhecendo nele âmbitos irreduzíveis de conflito. "Um pensamento que conserva o movimento perpétuo de um conflito agônico sem superação possível" (RINESI, 2009, p.17). Como exemplo de tal pensamento, Rinesi cita as obras de Max Weber, Freud, Benjamin e Adorno.

questões cardinais aqui é a da atitude grega para a dor". Essa visão visa unir as tragédias através de qualidades formais ou auto-afiliação a um gênero, mas através de um senso compartilhado da ordem das coisas. Assim, o que liga Ésquilo a Ibsen nesta conta é a sua expressão compartilhada de "o trágico" - uma atitude em relação à dor, amplamente concebida¹¹. (GOLDHILL, 2008, p.53, grifos do autor)

Tal forma de abordar o problema é semelhante à forma como o concebemos nesta tese. Assim, nosso percurso histórico-teórico será feito com o intuito de extrair certa concepção do trágico que encontra acolhida em alguns textos de ficção contemporânea, e também em textos de tempos distintos.

Outra problemática atrelada à generalização do termo diz respeito à tentativa de diferenciar e delimitar claramente em que se distingue o sofrimento de modo geral, do sofrimento tratado pelas tragédias o qual recebe a rubrica de *trágico*. Segundo Goldhill, trata-se de uma questão de hierarquizar a experiência do sofrimento, separando certo *sofrimento corriqueiro* de um outro tipo, mais nobre, que definiria o trágico e diria respeito a um sofrimento que colocaria o indivíduo contra a alteridade (*otherness*) do mundo. Trata-se, portanto, de uma metafísica do sofrimento, algo próximo a uma visão de mundo, ou perspectiva através da qual se enxerga o mundo¹². O problema, para ele, reside no fato de as generalizações desconsiderarem o contexto político e social de produção da tragédia ática, o que gera uma generalização descabida.

Vale lembrar, neste ponto, que em alguns dos textos de intérpretes das tragédias por nós escolhidos para este estudo destacam o contexto de produção das tragédias e das filosofias do trágico. No 4º capítulo faremos uma leitura do conceito de tragédia pondo-o em contato com a contemporaneidade,

¹¹ "The second use of the term "tragedy", however, is to promote a particular view of man's place in the world and a particular understanding of the narratives of suffering and conflict. Nietzsche marks the strategic move clearly when he immediately glosses his approach to tragedy with "One of the cardinal questions here is that of the Greek attitude to pain." Such a vision aims to link tragedies not through formal qualities or self-affiliation to a genre but through a shared sense of the order of things. Thus, what links Aeschylus to Ibsen in this account is their shared expression of "the tragic" – an attitude to pain, broadly conceived" (GOLDHILL, 2008, p.53, tradução nossa).

¹² Neste ponto, Goldhill faz interessante digressão sobre a hierarquização do sofrimento e seu uso político. Apresenta, como exemplo, o discurso sobre o sofrimento forjado pelo cristianismo, que destaca o lugar do homem no mundo sendo marcado pela queda (perda do paraíso), pelo martírio e pela dor. Além disso, ele comenta rapidamente o uso do sofrimento de um povo específico com fins políticos por diferentes discursos nacionalistas. (GOLDHILL, 2004, p.46) Sobre a doutrina da queda para o cristianismo e suas conotações, nos aprofundaremos no capítulo 3.

conjugando, assim, o trágico do ponto de vista ontológico e sua inserção histórica.

Mas, retomando a pergunta de Marx exposta em linhas anteriores (p.24), na tentativa de responde-la, Jean-Pierre Vernant (2011) dedica um texto ao tema¹³. Nele, reconstitui o raciocínio de Marx. Para Marx, segundo o helenista, o homem é o único animal cujos sentidos não são apenas o resultado de uma evolução estritamente biológica e natural. Eles são, sobretudo, produzidos pela história social e cultural. Conforme Vernant, reproduzindo o texto de Marx, os olhos, juntamente com as mãos, criam objetos plásticos, obras de artes feitas de formas, cores e perspectivas, mas estas obras, por sua vez, também modificam a forma como percebemos o mundo. E assim por diante com os outros sentidos. Senão vejamos:

Do mesmo modo que o sentido musical do homem, para retomar a fórmula de Marx, só é despertado pela música, o sentido plástico se desenvolve e se transforma na e através da prática pictórica. A riqueza da visão e as formas particulares de que essa riqueza se reveste no quadro duma civilização caminham lado a lado com o desenvolvimento que as artes figuradas conheceram, e dependem da via na qual se envolveram. (VERNANT, 2011, p.213)

O mesmo raciocínio aplicado aos produtos do trabalho por Marx é utilizado por Vernant. A mão cria objetos com os quais trabalha, mas estes mesmos objetos, ao serem trabalhados, concomitantemente, modificam a mão. Refeito o raciocínio de Marx, Vernant o aplica à tragédia enquanto gênero literário e obra de arte. Os homens criam a tragédias, peças teatrais, mas não somente, pois estas enquanto gênero e obra literária compreendem também uma série de outros artefatos que a cercam, alguns palpáveis e outros nem tanto, criando como que uma atmosfera que se ergue em torno dos objetos. Dessa forma, os gregos não produziram apenas obras de arte destinadas a um público historicamente circunscrito, mas instituíram, também, uma *tradição literária* que levou, por sua vez, à criação de um sujeito trágico, de uma consciência trágica, de um homem trágico, que, por seu turno, retroalimenta esta mesma atmosfera e tradição.

A invenção da tragédia grega na Atenas do século V não se limita apenas à produção de obras literárias, de objetos de consumação

¹³ Conferir Vernant (2011), *O sujeito trágico: Historicidade e Transistoricidade*.

espiritual destinados aos cidadãos e adaptados a eles, mas, através do espetáculo, da leitura, da imitação e do estabelecimento de uma tradição literária, da criação de um “sujeito”, abrange a produção de uma consciência trágica, o advento de um homem trágico. (VERNANT, 2001, p.214, grifos do autor)

Tal tradição seria interpretada e lida em diferentes contextos históricos, mas ainda assim guardaria alguns elementos que justificariam a continuidade. Para o renomado helenista, o fio tênue da tradição possibilitou aos tragediógrafos gregos inaugurarem uma visão trágica, uma forma de o homem ocidental compreender suas relações políticas, além de suas relações com o mundo e consigo mesmo, forma que perdura de modo heterogêneo e fragmentado até os dias atuais.

Nesse mesmo sentido, Rinesi (2009) entende que o gênero dramático (no interior do qual se encontraria a tragédia) foi a forma estética que mais influenciou na configuração da subjetividade moderna. Segundo ele, “Somos filhos de Antígona, de Édipo e de Hamlet muito mais do que o somos de Emma Bovary, de Leopold Bloom ou do senhor K.” (RINESI, 2009, p.33). Nesta tese, especialmente nesta parte, procuraremos esmiuçar tal visão trágica, colocando-nos dentro deste *horizonte intelectual* (VERNANT, 2011), procurando elucidá-la com o objetivo de, mais à frente, relacionarmos esta perspectiva com certa vertente da produção ficcional contemporânea.

Recorrendo, pois, a Vernant (2001), é impossível referirmos ao trágico ou às tragédias sem nos remeter a esse vastíssimo horizonte intelectual inaugurado pelos gregos; seja para questioná-lo, transformá-lo, transgredi-lo, estamos sempre inseridos nesta espécie de linha que atravessa séculos. Indo mais longe, George Steiner (2006) acredita que o drama trágico se encontra de tal forma arraigado na tradição filosófico-literária ocidental que se tornou “[...] parte de nossa percepção das possibilidades da conduta humana” (STEINER, 2006, p.1). Nesta passagem, ele nos diz que a representação do sofrimento humano, dos golpes inesperados da fortuna, dos desastres imprevisíveis são aspectos comuns a diferentes culturas, mas o que chamamos drama trágico é distinto da tradição ocidental, pois marcado pela impossibilidade radical e intransponível, conforme veremos adiante.

Nesta mesma direção, Romilly (1997) se pergunta em que residiria a diferença entre os temas presentes nas tragédias (situações tristes, violentas e

dilacerantes, por exemplo), comuns a outras manifestações artísticas, e o trágico. Como resposta, ela aponta o fato de que situações trágicas dizem respeito aos “[...] sofrimentos que o homem pode ter que suportar, sem solução e sem refúgio” (ROMILLY, 1997, p.174). Tal caracterização deve ser ressaltada porque encontra-se presente em inúmeras outras, por exemplo, nesta renomada asserção de Goethe, “Qualquer tragicidade é fundada por um conflito inconciliável. Se intervier ou se tornar possível uma conciliação o trágico desaparece” (GOETHE apud VECCHI, 2004, p.113). É esta a opinião também de Steiner (2006), para quem a tragédia é irreparável, nela não cabem compensação ou justiça, conforme mencionado acima. “A tragédia é irreparável. Não é possível que haja compensação justa e material pelo sofrimento passado” (STEINER, 2006, p.4). Vernant (2011) também endossa esse ponto de vista. Referindo-se à contradição como elemento intrínseco às tragédias, afirma que mesmo em *Ésquilo*, tido por ele como o *mais otimista dos Trágicos*, as contradições não são suprimidas em favor de uma síntese conciliatória. A propósito, vejamos esta passagem:

Entretanto, mesmo em *Ésquilo*, ela nunca chega a uma solução que faça desaparecer os conflitos, quer por conciliar, quer por ultrapassar os contrários. E essa tensão, que nunca é aceita totalmente, nem suprimida inteiramente, faz da tragédia uma interrogação que não admite resposta. Na perspectiva trágica, o homem e a ação se delineiam, não como realidades que se poderiam definir ou descrever, mas como problemas. Eles se apresentam como enigmas cujo duplo sentido não pode nunca ser fixado nem esgotado. (VERNANT, 2011, p.15-16)

Como podemos perceber nesta passagem, a perspectiva trágica configura-se como diametralmente oposta ao otimismo platônico quanto à possibilidade de resolução dos conflitos em uma esfera transcendente. Como não admite resposta, como não ultrapassa os contrários, como seus sentidos nunca podem ser fixados, a tragédia apresenta-se, no decorrer da história do Ocidente, como alternativa à visão de mundo judaico-cristã e racionalista. Neste sentido, Rinesi (2009) lê a tragédia como antagônica à filosofia:

A filosofia levanta-se, pois, *contra a tragédia*, porque se levanta contra o conflito. Ou, mais precisamente, porque “ao encontrar o conflito, o faz a partir e dentro do pressuposto da ordem” (Espósito). Em outras palavras, a filosofia não *pensa* o conflito, mas o *representa*, isto é: ordena-o. (RINESI, 2009, p.16, grifos do autor)

É com esta perspectiva em mente que escolhemos os intérpretes aqui presentes, é com ela também que nos aproximaremos dos seus textos, pois, afinal de contas, é esta concepção do trágico enquanto aporia que percorrerá toda esta tese, que a desenvolverá, a explicitará e a lerá no contexto da contemporaneidade. Por ora, concentremo-nos nas tragédias antigas.

Assim sendo, ao investigar o contexto de surgimento delas, Vernant (2011) afirma que as tragédias surgiram em um período de intensas transformações, em que duas dimensões disputavam espaço de existência social: o universo dos mitos, supostamente *irracional*, e o vocabulário técnico do direito e o da política, ligados à organização democrática da *pólis* e, portanto, *racional*¹⁴. Ele assevera que a originalidade, como o coração da tragédia, advém desta condição peculiar, o conflito entre a *polis* e o mito. Os heróis trágicos pertenciam ao mundo glorioso do passado, marcado por guerras sangrentas, vinganças e ódios entre diferentes famílias reais, vinham, portanto, de uma época distinta da do cidadão comum ateniense. O universo ao qual pertenciam contrasta com a ordem cível e democrática então em florescimento. Deste embate entre dois mundos, ainda segundo Vernant (2011), surge, pela primeira vez, o herói como problema para si mesmo e para os outros, deixando de ser visto como modelo mítico e inquestionável a ser seguido.

As personagens heroicas, que a linguagem do homem comum torna mais próximas, não são apenas trazidas à cena diante dos olhos de todos os espectadores, mas também tornam-se objeto de um debate através das discussões que as opõem aos coristas ou umas às outras; elas, de certo modo, são postas em questão diante do público. (VERNANT, 2011, p.2)

Percebemos, assim, que o trágico nasce sob o signo do dilaceramento e da confusão entre regras distintas. As tragédias floresceram neste solo e contêm tais características, expressão que são de tal problemática. Elas são o sinal do conflito entre temporalidades distintas, da tensão entre a realidade dos mitos, pertencente ao passado mas que insiste em se fazer presente e a ordem democrática da *polis* representando o presente.

¹⁴ Conferir DODDS, E.R. *Os gregos e o irracional*, São Paulo: Escuta, 2002.

No entanto, Vernant ressalta que as tragédias não são puro reflexo de seu contexto sócio-histórico, já que apresentam tal contexto de forma problemática e dilacerada, colocando questões e abordando a realidade sócio-histórica de forma opaca e enviesada, não se apresentando como simples reflexo do contexto. As tragédias não são simples decalque da realidade social e histórica grega, representando algo que existia previamente a elas, como se, lendo-as, conseguíssemos reproduzir em nossa mente o contexto social de seu surgimento. Não se trata disso. Práticas culturais e demais práticas no campo da vida social são indistinguíveis, formam o mesmo tecido social; e este não se apresenta de forma clara e coesa nos textos trágicos em que contradições, dilaceramentos, paradoxos e ambiguidades encontram forma. Assim sendo, ele pergunta:

Qual é, enfim, o lugar desse homem num universo social, natural, divino, ambíguo, dilacerado por contradições, onde nenhuma regra aparece como definitivamente estabelecida, onde um deus luta contra um deus, um direito contra um direito, onde a justiça, no próprio decorrer da ação, se desloca, gira sobre si mesma e se transforma em seu contrário? (VERNANT, 2011, p. 23)

Ademais, até mesmo o mundo dos deuses é apresentado através de figuras opositivas e contrastantes. “As potências que o compõem aparecem agrupadas em categorias fortemente contrastadas, cujo acordo é difícil ou impossível, porque não se situam no mesmo plano” (VERNANT, 2011, p.32). Aliás, diga-se de passagem, que esta é uma das razões apresentadas por Platão para a proscricção da poesia em sua República ideal. Ele critica a atitude desrespeitosa dos poetas trágicos em relação aos deuses. Os poetas constroem deuses demasiado humanos, com falhas, incongruências e contradições, fazendo com que eles possam ser objetos de repreensão moral.

Dessa forma, no surgimento mesmo das tragédias gregas clássicas já se percebe a presença de antagonismos, contradições, dilaceramentos e divisões que marcarão o gênero e o conceito moderno de trágico dele advindo, conforme veremos adiante. Vernant (2011) atribui tal natureza conflituosa, também, ao fato de as tragédias expressarem a transição entre o mundo do mito e o universo político da cidade, frise-se novamente. Assim, o trágico apresentava-se como forma de abordagem das contradições que dividiam o homem grego reproduzindo uma consciência dilacerada e problemática.

Ao tentar elaborar todas essas mudanças, os poetas trágicos se apropriavam do vocabulário do direito, regulador dos conflitos sociais na *polis*, em processo de instauração e consolidação na ainda nova democracia grega, destacando suas lacunas, flutuações, imprecisões e ambiguidades.¹⁵ Tal fato ocorria porque os conflitos com a tradição religiosa, da qual as leis se diferenciavam, ainda não haviam sido totalmente superados (VERNANT, 2011). No período das tragédias, os gregos não possuíam um ordenamento jurídico independente e absoluto, fundado em princípios organizados em um sistema apartado completamente do mundo religioso, do mundo dos deuses. O processo de consolidação e distinção do mundo mítico-religioso se encontrava em andamento. Ele sobrevive, afinal, como resquícios, no ordenamento jurídico, insistindo em se fazer presente de forma incômoda. Assim, a tradição religiosa, algumas vezes oposta às leis, ainda se fazia ouvir, gerando dissonâncias e descompassos que se alojariam no centro das tragédias. Seguindo este raciocínio, no mundo grego antigo, *Díke*, representante da justiça, apresenta-se de forma ambivalente e, no mais das vezes, incompreensível, mostrando-se, aos mortais, como um elemento irracional. Sobre este ponto, em relação a *Antígona*, Vernant (2011) explica:

O que a tragédia mostra é uma *díke* em luta contra uma outra *díke*, um direito que não está fixado, que se desloca e se transforma em seu contrário. A tragédia, bem entendido, é algo muito diferente de um debate jurídico. Toma como objeto o homem que em si próprio vive esse debate, que é coagido a fazer uma escolha definitiva, a orientar sua ação num universo de valores ambíguos onde jamais algo é estável e unívoco. (VERNANT, 2011, p.3)

Conforme podemos observar, já desde sua origem, uma figura parece despontar como uma constante na tragédia: a da ambiguidade. É ela que marca distintamente o gênero. Para ilustrar a presença da ambiguidade no plano da forma, Vernant (2011) fornece, como exemplo, a linguagem da tragédia. Coro e herói trágico, a princípio, se apresentariam como uma dualidade: o coro seria a

¹⁵ “Notávamos há pouco que os Trágicos gostavam de usar termos técnicos do Direito. Mas, se utilizam esse vocabulário, é para jogar com suas incertezas, suas flutuações, sua falta de acabamento: imprecisão dos termos, mutação de sentidos, incoerências e oposições que, no seio de um pensamento jurídico cuja forma não é, como em Roma, a forma de um sistema elaborado, revelam discordâncias e tensões internas; é também, para traduzir os conflitos entre os valores jurídicos e uma tradição religiosa mais antiga, uma reflexão moral nascente da qual o direito já se distinguiu, sem que seu domínio esteja claramente delimitado em relação aos seus” (VERNANT, 2011, p.16).

voz coletiva, exprimiria a comunidade cívica; já o herói pertence à época heroica, distinta da do cidadão ateniense. Assim sendo, a princípio, a linguagem usada por ambos seria diferente, marcando a distinção entre os dois tempos, o do mito e o da cidade. Entretanto, por vezes, o herói trágico, ainda que em cena e agindo como um ser excepcional, grandioso e distinto do cidadão comum, adota a língua do homem comum, utilizando-se de uma métrica que se aproxima da prosa. Percebemos, assim, que aquela dualidade inicial é, por vezes, borrada e embaralhada, desfazendo-se, portanto, ao dar espaço à insistente figura da ambiguidade. Esse jogo com a linguagem sinaliza a dificuldade de localização do homem em um mundo em transformação, explicitando-se como tônica das tragédias. As tragédias se valem do universo heroico e mítico traduzindo-o para as novas formas de organização social que então surgiam, processo que não se completa em uma síntese superior. Não à toa, Raymond Williams (2002) afirma que tragédias comumente são criadas em épocas de intensa crise social, política e econômica¹⁶.

Para ilustrarmos, novamente, como esses conflitos se dão nas tragédias antigas, apresentaremos um exemplo exposto por Vernant (2011). Em os *Sete contra Tebas*, Etéocles representa, até a menção do nome do irmão, os valores cortesês e civis da cidade, a moderação, a reflexão e o autodomínio, características essas essenciais e formadoras do homem político. Entretanto, após ouvir o nome de seu irmão Polinice, imediatamente se entrega às leis de um universo regido por forças diametralmente opostas àquelas que estruturam a *pólis*. Portanto, recorre a forças que pertenciam a um mundo heroico e mítico

¹⁶ Neste sentido, Rinesi (2009), ao explicar o contexto de surgimento da tragédia elisabethana, afirma: “E se é verdade que só houve tragédia, na Inglaterra de 1590 a 1640, porque ali ainda não havia instalado a cosmovisão racionalista que dominaria o pensamento ocidental uma geração mais tarde, também é verdade que essa tragédia só pôde ter o lugar que teve porque a velha ordem simbólica, o velho mundo das certezas, das crenças e valores que organizava as percepções e as vidas dos homens da geração anterior, já não tinha a consistência de antes. A frase de Hamlet tantas vezes já mencionada, “the time is out of joint”, que pode querer dizer tantas coisas diferentes e complementares, pode ser lida também no seguinte sentido: o mundo *simbólico* está fora dos eixos, os esquemas de interpretação do mundo estão desestruturados. Uma velha questão, uma velha “episteme” começa a se tornar obsoleta, mas, ainda não é completamente substituída pela que se prepara para sucedê-la. O velho – a velha ordem pré-moderna, cristã, das significações – não morre completamente e o novo – a nova visão, moderna do mundo – não nasce de vez, caso quiséssemos parafrasear pela enésima vez a conhecida caracterização gramsciana das situações de “crise”. Esse deslocamento, esse estar “fora dos eixos” do mundo – agora, portanto, simbólico – é a condição de possibilidade da tragédia” (RINESI, 2009, p.219-220, grifos do autor).

que se tentava superar, o mundo do passado das grandes famílias reais¹⁷.

Vernant (2011) comenta:

A loucura assassina que, daí por diante, vai definir seu *ethos* não é somente um sentimento humano, é uma força demoníaca que ultrapassa Etéocles em todos os sentidos. Ela o envolve na nuvem escura da *áte*, ela o penetra, como um deus que se apossa do íntimo daquele cuja perda decidiu, sob a forma de uma *manía*, de uma *lýssa*, de um delírio que engendra os atos criminosos da *hýbris*. Presente nele, a loucura de Etéocles não deixa também de parecer uma realidade estranha a ele e exterior: identifica-se com a força nefasta de uma poluição que, nascida de faltas antigas, é transmitida de geração em geração, ao longo da linhagem dos Labdácidas. (VERNANT, 2011, p.13)

Como mostra o trecho acima, a força presente no sujeito, paradoxalmente, é estrangeira a ele mesmo, vem de outros lugares, nomeada por Vernant *áte*. Aqui, temos, mais uma vez, uma das marcas da tragédia, que trabalharemos pormenorizadamente mais abaixo: o herói é punido por uma ação que cometeu, responsabilizando-se por ela, mesmo que não seja culpado, uma vez que não tem deliberação plena sobre seus próprios atos. Estes podem ser determinados por forças exteriores, sobre as quais não há controle. Forças em colisão, em conflito moldam o personagem trágico de dentro dele mesmo e se expressam na ação colérica regida pela *hýbris*. Forças míticas e políticas estão enfeixadas no mesmo personagem. É do embate entre elas, da impossibilidade de equalização e da tensão gerada por esta psicologia conflitiva que se forma o efeito trágico¹⁸. Não se pode conceber o universo da tragédia sem ter em seu horizonte a tensão gerada por conflitos insolúveis, como argumenta Rinesi (2009):

Porque, como dizíamos, esta centralidade do conflito é também a que define o mundo do trágico. Com efeito, como observa Arnoldo Siperman em seu livro sobre Berlin, *Una apuesta por la libertad??*, a tragédia – o *teatro* trágico, de Sófocles a Shakespeare, de *Antígona* a *Hamlet* – constitui uma forma de apresentação do conflito que, ao partir

¹⁷ “De fato, basta que ele ouça falar de Polinice para que imediatamente, lançado fora do mundo da pólis, ele seja entregue a um outro universo: torna-se o Labdácida da lenda, o homem dos *gene* nobres, das grandes famílias reais do passado sobre as quais pesam as poluições e maldições ancestrais. Ele que encarnava, diante da religiosidade emotiva das mulheres de Tebas, diante da impiedade guerreira dos homens de Argos, as virtudes da moderação, de reflexão, de autodomínio que fazem o homem político, precipita-se bruscamente em direção à catástrofe, entregando-se ao ódio fraterno de que está inteiramente “possuído”” (VERNANT, 2011, p.13).

¹⁸ Efeito trágico pode ser entendido, aqui, como a forma como se organizam os elementos formais com vistas a provocar a identificação do espectador com o que ele assiste, de forma a se forjar um laço afetivo de suma importância para a compreensão da tragédia grega.

do reconhecimento tanto de sua inevitabilidade como de seu caráter refratário a qualquer forma de “negociação” – o conflito trágico, efetivamente, não é tramitável, já que não se refere a diferenças sustentadas mediante a aceitação de um chão comum de valores compartilhados, mas sim a litígios que se expressam em imperativos mutuamente incompatíveis -, opta por exibi-lo, por “encená-lo”, em toda sua explícita crueza, em toda sua insuportável insolubilidade. A postulação dessa inevitabilidade e insolubilidade do conflito é o que dá força às grandes obras trágicas que têm marcado singularmente a subjetividade e o pensamento ocidentais. (RINESI, 2009, p.16, grifos do autor)

Como forma por excelência de expressão de conflitos, a tragédia o faz de maneira singular, diferenciando-se do pensamento filosófico clássico inaugurado, posteriormente, por Platão. Este triunfa e solapa o pensamento trágico, abrindo caminho para a consolidação e fundamentação do pensamento moderno no Ocidente.¹⁹ Para o pensamento hegemônico ocidental, de origem platônica, ligado intimamente à lógica da ciência moderna, “[...] dentre duas proposições contraditórias, se uma é verdadeira, a outra é necessariamente falsa” (VERNANT, 2011, p.7, nota de rodapé). Já de acordo com o *pensamento trágico*, não há o estabelecimento de uma cisão tão nítida entre o verdadeiro e o falso, pois ele concede espaço privilegiado à ambiguidade, conforme se depreende do que foi exposto acima, quando discutimos o contexto de surgimento da tragédia grega. Portanto, para Vernant (2011), a ambiguidade, como dissemos, é uma das principais marcas caracterizantes do gênero trágico. É o que também nos explica Helena (1983):

Um mundo que se apresenta como uma tensão, um choque de forças entre visões não só opostas, mas inconciliáveis. O mundo do trágico pode então ser visto como um debate cujo cerne reside numa ambiguidade. A tragédia é a tematização de uma nova concepção da própria função da palavra poética, não mais equivalente, como nos tempos míticos, à revelação da verdade absoluta. A palavra trágica

¹⁹ Sobre essa questão, conferir o trabalho de Costa (2010), que, em tese de doutorado sobre o pensamento político de Maquiavel, afirma a existência de um pensamento trágico que percorre a cultura ocidental desde os pensadores pré-socráticos, passando pelo Renascimento, Modernidade e desaguando contemporaneamente através de pensadores como Michel Maffesoli e Gilles Deleuze. Para Costa, esta *linhagem* de pensadores, guardadas as dessemelhanças, questiona, em linhas gerais, os *pressupostos cosmológicos e normativos centrais e não-conscientes (não questionados)* da cultura moderna ocidental, baseados no platonismo e em Descartes e que têm, como pilar, a afirmação soberana de pressupostos racionalistas. Para Costa, tal contracorrente de pensamento sempre esteve presente, de forma minoritária mas constante, fazendo contraponto à racionalidade ocidental triunfante. Conferir: Costa, Jean Gabriel Castro da. *Maquiavel e o trágico*, tese de doutorado defendida no Departamento de Ciência Política da Universidade de São Paulo, 2010.

preside à concepção de que é típico do poético uma zona de opacidade (zona mimética) em que a palavra é, simultaneamente, *pseudós* e *alethea* (engano e verdade). (HELENA, 1983, p.23)

Opacidade, ambiguidade, obliteração da verdade. Helena também compreende o trágico dentro e a partir destas divisas, seguindo de perto Vernant. Em sua opinião, é típico do trágico tematizar uma crise. Ademais, a ambiguidade é a *palavra da crise*. Essa palavra-problema, geradora de tensão, teria como função apontar para “[...] zonas de opacidade na comunicação entre os homens” (HELENA, 1983, p.31), comunicação essa sempre ameaçada pela incomunicabilidade. Nosso desenho conceitual seguirá esses contornos expostos por Helena. Desse modo, tais elementos, principalmente a ambiguidade, o conflito que jaz irresoluto e a indeterminação da linguagem serão retomados quando da tematização do trágico.

Também Vernant (2011), ao analisar a forma da tragédia, a define como sendo constituída por uma *lógica ambígua*. As contradições expressas por esta estranha *lógica ambígua*, curioso oximoro que não leva a soluções de problemas, são sublinhadas e destacadas, ganhando vida no plano da linguagem. Mesmo em Ésquilo, tido pelos gregos como o mais *conciliador* dos autores trágicos, não há jamais uma solução que suprima os conflitos e ultrapasse os contrários. “Na perspectiva trágica, o homem e a ação se delineiam, não como realidades que se poderiam definir ou descrever, mas como problemas. Eles se apresentam como enigmas cujo duplo sentido não pode nunca ser fixado nem esgotado” (VERNANT, 2011, p.16).

Evidentemente, em relação ao plano da linguagem não seria diferente, como vimos anteriormente. Este plano também é marcado por uma abertura. As palavras deslizam e significam coisas, conceitos e ideias diferentes, a depender de quem fala. Tal característica acaba por levar a linguagem a ressaltar os bloqueios, as lacunas e as barreiras que dificultam ou até mesmo impedem a comunicação clara e exata entre os personagens. Os heróis trágicos muitas vezes se veem levados ao interior desta mixórdia linguística, não sabendo como se situar. Assim, o desconhecimento da palavra que orienta produz a ironia trágica, faz com que o herói caia na “[...] armadilha da própria palavra, uma palavra que se volta contra ele trazendo-lhe a experiência amarga de um sentido que ele obstinava em não reconhecer” (VERNANT, 2011, p.20).

No parágrafo acima falamos da palavra como orientação para a ação do herói trágico. No entanto, há que se definir e clarear os pressupostos a partir dos quais é pensada a tríade sujeito-escolha-ação. Cabe, aqui, defini-los, uma vez que o universo sociocultural grego é radicalmente diferente do contexto moderno. Por conseguinte, para nós, modernos, do ponto de vista político-jurídico, há a presunção da existência de um sujeito por detrás da ação, o qual decide conscientemente, com clareza e transparência. Esse sujeito pressupõe, por sua vez, uma unidade que reconhece no ontem, no hoje e no amanhã a mesma fonte de onde partiria a ação. Essa fonte é chamada de *eu*, se pensarmos dentro das premissas fundantes do sujeito consciente moderno, que toma sua forma definitiva com a filosofia de Descartes. A decisão desse sujeito, do ponto de vista jurídico, se tomada sem constrangimentos de qualquer ordem, sejam eles políticos, sociais ou econômicos, é livre. A propósito, ao comentar a autonomia, Vladimir Safatle liga-a ao autogoverno e à moral e a lê como suporte determinante da humanidade do homem. Isso se dá mesmo que para desconstruí-la:

Esta autonomia estaria vinculada à capacidade de os sujeitos porem para si mesmos a sua própria Lei moral, transformando-se assim em agentes morais capazes de se autogovernar. Por um lado, ao serem os legisladores de si próprios, os sujeitos poderiam se autodeterminar. Essa ideia de autodeterminação é central, pois traz para dentro do humano um movimento próprio àquilo que conhecemos por “substância primeira”, a saber, o movimento de ser causa de si mesmo, *causa sui*. O sujeito autônomo pode se autodeterminar porque a causa da sua ação lhe é imanente, não lhe é externa, já que é fruto de sua própria liberdade. (SAFATLE, 2012, p.223, grifos do autor)

O elo entre este sujeito, visto como unidade coesa, e os atos que dele emanam, é capital para a correlata noção de responsabilidade. Uma das premissas fundamentais e estruturantes da coesão das sociedades ocidentais modernas poderia ser resumida em poucas palavras: o indivíduo adulto, desde que aja conscientemente em ambiente livre de constrangimentos, é agente dos seus atos e, portanto, responsável por eles²⁰.

²⁰ “Nesse aspecto, o que define intrinsecamente a modernidade é, sem dúvida, a maneira como o ser humano nela é concebido e afirmado como fonte de suas representações e de seus atos, seu fundamento (*subjectum*, sujeito) ou, ainda, seu autor: o homem do humanismo é aquele que não concebe mais receber normas e leis nem da natureza das coisas, nem de Deus, mas que pretende fundá-las, ele próprio, a partir de sua razão e de sua vontade. Assim, o direito natural moderno será um direito “subjetivo”, criado e definido pela razão humana (racionalismo jurídico)

Em relação ao mundo da tragédia grega, visto sob nossa ótica, que, por sua vez, segue o raciocínio de Vernant (2011), as premissas acima expostas são colocadas de outra forma, sendo postas em causa, reviradas e problematizadas se analisadas da perspectiva do sujeito moderno. Por isso, ao nos aproximarmos do contexto grego, deveríamos agir com o rigor necessário para que não projetemos sobre ele nossa perspectiva, incorrendo-se em etnocentrismo e anacronismo. A bem da verdade, os gregos antigos não partem, para a organização do seu universo social, de premissas exatamente iguais às modernas. Isso significa que termos como vontade, *eu*, individualidade, agente e ação devem ser abordados com extremo cuidado. Como enfatiza Vernant (2011), “É todo o sistema conceptual implícito em nossa representação do voluntário que se encontra em causa no contexto grego” (VERNANT, 2011, p.28-29).

Advertimos, porém, que a discussão conceitual sobre a significação das palavras (vontade, ação, decisão etc.), exposta a seguir, está circunscrita ao período do aparecimento e apogeu das tragédias gregas. Após o declínio dos grandes festivais trágicos, começa a estabilização de um vocabulário jurídico que transformará, paulatinamente, a significação dessas palavras e dos conceitos a elas ligados, abrindo caminho para a consolidação do conceito de sujeito um pouco mais próximo, *relativamente*, do da modernidade no qual fundamenta a filosofia platônica. Segundo Vernant, são as tragédias que, ao colocar o herói em questão, não mais o glorificando, abrem caminho para o surgimento do que ele chama de *homem interior*, que poderia ser lido como os primórdios da concepção de indivíduo moderno. Vernant (2011) comenta:

O brusco aparecimento do gênero trágico no fim do século VI, no momento em que o direito começa a elaborar a noção de responsabilidade distinguindo, de maneira ainda desajeitada e hesitante, o crime “voluntário” do crime “escusável”, marca uma etapa importante na história do homem interior: no quadro da cidade, o homem começa a experimentar-se enquanto agente, mais ou menos autônomo em relação às potências religiosas que dominam o universo, mais ou menos senhor de seus atos, tendo mais ou menos meios de agir sobre seu destino político e pessoal. (VERNANT, 2011, p.55, grifos do autor)

ou pela vontade humana (voluntarismo jurídico), e não mais um direito “objetivo”, inscrito em qualquer ordem imanente ou transcendente do mundo” (RENAUT, 2004, p.10, grifos do autor).

Diante do exposto acima, dentre as inúmeras questões colocadas pelas tragédias, a da responsabilização do herói figura entre as mais relevantes. Curiosamente, com diferentes roupagens, essa questão permanecerá e adentrará a modernidade, marcando o gênero e o conceito a ele relacionado. Posteriormente, com o advento do indivíduo essa temática será central para a discussão ética na modernidade.

Em relação às tragédias áticas, portanto, temos que considerar que forças supra-humanas e no interior do herói, paixões que encarnam potências divinas, tais como a de Eros e Afrodite, lhe obscurecem o cenário para a livre escolha e restringem seu campo de ação. Além delas, há a força e a influência de crimes e erros de gerações passadas que são transmitidas entre os membros de uma mesma família. Acrescenta Vernant:

Contrariamente à epopeia e à poesia lírica, onde jamais o homem é apresentado enquanto agente, a tragédia situa, logo de início, o indivíduo na encruzilhada da ação, face a uma decisão que o engaja por completo; mas essa inelutável escolha opera-se num mundo de forças obscuras e ambíguas, um mundo dividido onde “uma justiça luta contra outra justiça”, um deus contra um deus, onde um direito nunca está fixo, mas desloca-se no decorrer mesmo da ação, “vira” e transforma-se em seu contrário. O homem acredita optar pelo bem; prende-se a ele com toda a sua alma; e é o mal que ele escolheu, revelando-se, pela poluição da falta cometida, um criminoso. (VERNANT, 2011, p.5, grifos do autor)

Ainda sobre Etéocles, Vernant postula a influência, para o entendimento de seu comportamento destemperado e incongruente com suas outras ações, a força do *daímon*, potência divina que se mostra nefanda sobre o sujeito, seus familiares e sobre aqueles que lhe são próximos. Ela surge como decorrência de erros de gerações passadas, de indivíduos ou do grupo familiar, e se projeta sobre gerações vindouras. Lembremos que Etéocles é um dos filhos do rei Édipo.²¹ Na análise dos textos das tragédias, percebemos que [...] “a deliberação, considerada do ponto de vista do sujeito, do agente, é incapaz de produzir outra coisa que não seja a verificação da aporia, e que ela é impotente para motivar uma opção de preferência à outra” (VERNANT, 2011, p.27). As

²¹“ Em grego, um termo designa esse tipo de potência divina, pouco individualizada, que, sob uma variedade de formas, age de uma maneira que, no mais das vezes, é nefasta ao coração da vida humana: o *daímon*. Eurípedes é fiel ao espírito de Ésquilo quando, para qualificar o estado psicológico dos filhos de Édipo, destinados ao fratricídio pela maldição de seu pai, emprega o verbo *daimonân*: eles são, no sentido próprio, possuídos por um *daímon*, um gênio mau” (VERNANT, 2001, p.15).

análises das tragédias empreendidas por Vernant mostram que não podemos chegar a uma conclusão, de um ponto de vista moderno, se o herói trágico agiu deliberadamente ou levado por forças exteriores e necessárias. Esse tipo de pergunta, que levaria a respostas excludentes, não deve ser colocado, pois o herói sempre age a partir da confluência de diferentes planos interpostos (tradição, herança, demônios internos e externos, forças obscuras, decisão advinda de seu *ethos*, ao mesmo tempo necessária e contingente). Daí, o caráter ambíguo, inconcluso mesmo do trágico. Assim, enfatizamos: noções modernas como a de livre-arbítrio, autonomia e livre escolha são alheias ao universo das tragédias gregas e devem ser relativizadas quando aplicadas a este universo. Este também não possuía palavra correspondente ao que nós modernos entendemos por vontade. Concluimos, então, que a ação voluntária, *exatamente assim como a concebemos*, não existia no contexto trágico antigo. A título de ilustração, de acordo com Vernant, o termo grego similar à vontade tem *significação psicológica indecisa*, o que quer dizer que “[...] os níveis e as modalidades da intenção, desde a simples inclinação até o projeto fixado firmemente, permanecem confundidos no uso corrente” (VERNANT, 2001, p.34). Desse modo, acidental não se diferencia claramente do premeditado, por exemplo.

E, no contexto trágico antigo, um léxico ligado ao erro (*hamartia*) se constitui e se cristaliza em torno da noção de saber, sem cunho moral. “Lá onde um moderno espera encontrar uma expressão relativa ao querer, ele encontra um vocabulário relativo ao saber” (VERNANT, 2001, p.35). *Hamartia*, assim, não se relaciona a uma falta moral, no sentido de que um sujeito plenamente consciente, tendo clareza plena sobre os seus atos, frise-se, escolhe incorrer em erro. Muito pelo contrário, no universo antigo, *hamartia* é engano, liga-se ao fato de ao sujeito de onde emana a ação não ser possível ter clareza sobre os móveis de sua escolha, ou ter clareza parcial, já que os motivos advêm de forças inacessíveis e incontroláveis por ele. Lesky (2010) a compreende como falha “[...] no sentido da incapacidade humana de reconhecer aquilo que é correto e obter uma orientação segura” (LESKY, 2010, p.29-30). O herói trágico comete o erro, e, então, toda uma série de ações se encadeiam de forma que, em dado momento, esta própria cadeia explica retroativamente o erro. Desse modo, não é bem o caráter do herói que explica o ato, mas o ato que ilumina o que o agente

fez sem o saber, levando-o a tomar consciência de algo a respeito do que ele não tinha clareza. Comentando sobre o erro de Édipo, Romilly (1997) descreve:

Édipo está, portanto, só. Mas no horror em que os homens o colocam, ele percebe qualquer coisa de essencialmente injusto. *Criminoso contra a sua vontade, não é responsável*. E obstinadamente, protesta esta inocência. Quando o coro o quer expulsar deste asilo de Colono onde se refugiou, explica: “nem tão pouco pelos meus atos! pois que os sofri, mais do que os pratiquei. Mas foi sem saber nada que eu cheguei aonde agora cheguei”. Depois ao longo da peça, não para de voltar ao assunto: “Sofreste.. – Sofri horrores que se não podem esquecer. Cometeste... – Não cometi!”; e perante as acusações de Creonte, deve ainda repetir: “calamidades que eu, pobre de mim, suportei contra vontade”; “como podes tu censurar-me com oportunidade por um ato involuntário?”; “enquanto eu a desposei sem intenção e é contra minha intenção que abordo estes assuntos.” Tantos protestos sublinham a dificuldade de se fazer entender. Édipo é o tipo de homem condenado injustamente. (ROMILLY, 1997, P.96-97, grifos nossos)

Estamos de acordo com a leitura de Romilly, que se mostra concorde com a linha de raciocínio de Vernant (2011) e com o que vimos desenvolvendo até então. Na verdade, o que Édipo alega, em relação aos atos infames que praticou (desposar a mãe e assassinar o pai), é que, podemos interpretar assim, ele não conseguiu ler claramente o cenário de suas ações; ele, em suas palavras, não sabia, desconhecia o que fazia, o verdadeiro alcance dos seus atos. Percebemos, portanto, na passagem apresentada acima, a ênfase no fato de o erro de Édipo se relacionar a um tipo de saber que ele desconhecia, e não a algo perpetrado voluntariamente, intencionalmente. Aprofundaremos este ponto quando da análise da *Poética* de Aristóteles.

Diga-se de passagem, pois fugiria dos nossos propósitos discutir aqui, exaustivamente, as interpretações conflitantes dos elementos das tragédias, que há intérpretes e teóricos que leem as tragédias de forma moralizante, e não sob a perspectiva acima exposta. Tal leitura se deu em diferentes períodos históricos, principalmente no período do classicismo francês.²² Tais leituras se baseiam,

²² “Acontece que já podemos discernir na sua formulação ao menos duas diferenças em relação à aristotélica. Primeiro, uma concepção das paixões profundamente diversa do que são as emoções. Pois, na perspectiva cristã, que é a do classicismo francês, são as próprias paixões, e não apenas seu excesso, que são consideradas más. Traduzindo *pathos* por *passion*, Corneille está transformando as emoções, pensadas por Aristóteles sem significação moral, sem sentimentos irracionais que encarnam no amor profano e cegam quando não são dominados. Pensado como paixão amorosa, o *pathos* aristotélico torna-se em Corneille desregramento, uma paixão irracional perigosa ou imoral na medida em que ofusca a razão. Segundo, a ideia de que não se trata mais de purificar as paixões, mas de se purificar ou, para usar seu termo, se purgar das paixões. Mudança na maneira de conceber tanto o objeto da catarse quanto seu próprio

principalmente, na direção dada à interpretação da catarse. O cunho moralizante acontece, principalmente, quando a catarse é vista como purificação das paixões no geral, como se elas fossem nocivas por si mesmas. Evidentemente, esta perspectiva tem como pano de fundo ideais gregos, recuperados no contexto alemão do século XVIII, tais como equilíbrio, serenidade, temperança, harmonia etc.

Voltando à questão do erro, ressaltamos que ele ultrapassa a capacidade de ação e decisão do sujeito, inclusive se estende no tempo e no espaço quando diferentes gerações são atingidas pelas mesmas forças desagregadoras, como aconteceu com os descendentes de Édipo, como mostrado ao conceituar *daímon*. O erro liga-se a algo que diz respeito à inteligência e ao saber. Édipo arruína-se porque não quer saber a verdade sobre si mesmo, portanto, não sabe, propriamente, mesmo sendo advertido algumas vezes sobre seu destino por Tirésias, mas sua *hybris* o faz seguir em frente. Assim, paradoxalmente, ele sabe e ignora concomitantemente. A esse respeito, acrescenta Vernant:

A *hamartía* é uma doença mental, o criminoso é a presa de um delírio, é um homem que perdeu o senso, um *demens*, *hamartínoos*. Essa loucura do erro ou, para dar-lhe seus nomes gregos, essa *áte*, essa *Erinýs* assedia o indivíduo a partir do seu interior; penetra-o como uma força religiosa maléfica. Mas, mesmo identificando-se de certo modo com ele, ela é ao mesmo tempo exterior a ele o ultrapassa. Contagiosa, a poluição do crime, indo além dos indivíduos, prende-se à sua linhagem, ao círculo de seus parentes; pode atingir toda uma cidade, pode poluir todo um território. (VERNANT, 2011, p.35-36)

De fato, a forma de compreender o crime e o erro difere radicalmente da nossa, advinda de uma filosofia do sujeito moderno e da religião judaico-cristã. De acordo com essas *epistemes*, por assim dizer, haveria um nexo indissolúvel e claro ligando o sujeito consciente, unidade coesa de onde partiria a ação, e a ação propriamente. Assim, para a cultura judaico-cristã, se o indivíduo incorre em crime, ele é *duplamente* culpado (COSTA, 2010), uma vez que cometeu o ato e o fez com clareza e deliberação; enfim, há um ato forte de vontade, ele assim o quis. Nas palavras de Steiner, “Para o judeu há uma continuidade

conceito, que é um bom exemplo de como a influência exercida pela Poética de Aristóteles sobre a teoria francesa do poema dramático é retomada de uma temática antiga em função dos novos problemas, profundamente distanciada da teoria e da prática do teatro grego” (MACHADO, 2006, p.33).

maravilhosa entre o conhecimento e a ação; para o grego um abismo irônico” (STEINER, 2006, p.3). Isto significa que, para a cultura judaico-cristã, entre conhecimento e a ação, o caminho é livre, há transparência e retidão. O sujeito conhece, sabe o que o move, o que quer, e empreende suas ações ajustadas a estes fins e com eles em vista.

Já na cultura trágica grega, a ligação entre o que o herói quer e o que ele faz não é clara, pois tal ligação é permeada por elementos exteriores, inacessíveis ao controle por parte do próprio sujeito da ação. O intervalo entre o ato de conhecer e o agir é marcado, portanto, por uma ligação tortuosa, irônica e equívoca. Assim, o herói pode almejar justamente o oposto do que quer, ou buscar algo que sabe não desejar, por exemplo. Para ilustrar tais equívocos entre o sujeito que conhece e quer e a ação que realiza seu querer de forma confusa, errando o alvo, por assim dizer, recorramos a Steiner (2006): “Pairam em torno de nós energias *daemônicas* que rapinam a alma e a tornam em loucura ou envenenam nossa vontade de tal modo que infligimos o insulto irreparável a nós mesmos ou àqueles que amamos” (STEINER, 2006, p.3). Quando falamos em tragédia, estamos no terreno do equívoco, do erro e da imprecisão, território distante da univocidade e da clareza associadas à razão. Steiner, com fins didáticos, compara o mundo da tragédia ao mundo judaico-cristão, no qual toda e qualquer ação não pode ser compreendida fora dos desígnios divinos e sua justiça. Os sofrimentos terrenos, dentro dessa visão, são parte de um plano maior em que a compensação se encontra em um plano transcendental. Dessa forma, qualquer sofrimento encontra seu sentido nesse plano. Diferentemente, no universo das tragédias, não é possível, no mais das vezes, determinarmos claramente a razão última para determinado ato ou falta, ou então, os motivos são tão intrincados e confusos que não encontramos explicações últimas ou ao menos plausíveis.

Voltando à discussão sobre as diferentes formas de compreensão do erro, o fato de não podermos aplicar exata e diretamente nossas categorias conceituais ao universo grego também não implica que possamos falar que o herói trágico é passivo; há uma margem de escolha e liberdade em suas ações e decisões. Neste sentido, Lesky (apud VERNANT, 2011, p.28) constrói uma antropologia trágica, conforme a explicação abaixo:

O herói confronta-se com uma necessidade superior que se impõe a ele, que o dirige, mas, por um movimento próprio de seu caráter, ele se apropria dessa necessidade, torna-a sua a ponto de querer, até desejar apaixonadamente aquilo que, num outro sentido, é constrangido a fazer. Com isso se reintroduz, no seio da decisão “necessária”, essa margem de livre escolha sem a qual parece que a responsabilidade de seus atos não pode ser imputada ao sujeito. De fato, como admitir que as personagens do drama expiem tão cruelmente ações pelas quais não seriam responsáveis e que, por isso, não seriam realmente suas? (VERNANT, 2011, p.28)

Lesky (2003) elenca alguns requisitos que devem ser observados para a caracterização do trágico, destacaremos alguns deles. Advertimos, porém, que aqui não se trata, frise-se, de operar uma leitura formalista e mecânica a partir de algumas características, como encontrá-las no texto literário, enumerá-las e concluir pela existência do trágico. Afinal, a presença de tais traços, por si só, não é suficiente para a caracterização do trágico, mas é o primeiro passo para compreender a delimitação conceitual por nós efetuada.

Isso esclarecido, o primeiro conceito denomina-se *dignidade da queda*. A maioria dos heróis trágicos deveria representar, até aproximadamente o desenvolvimento moderno das teorias sobre o trágico, reis, homens de Estado ou heróis. Lembremos, aqui, que os temas trágicos gregos advêm dos mitos que descrevem os destinos de diferentes famílias reais e de heróis guerreiros. Devemos destacar também que o termo grego antigo *tragikos* se referia a algo grandioso, que excedia a medida comum. Esse ponto é trabalhado por Aristóteles em sua clássica definição, ao afirmar que a dicção na tragédia deve ser elevada e a linguagem, pomposa. De qualquer maneira, o importante aí é a ênfase no excesso, questão que reaparecerá quando da definição de *hamartia*, e também no excesso de emoções, piedade e terror, nas peças trágicas. Para alguns estudiosos, inclusive, há elementos trágicos nos poemas homéricos, pois, neles, há sempre a figura do herói vencedor, do guerreiro glorioso, com seus feitos não menos heroicos, mas que é espreitado pela figura da morte, que o espera para arrastar toda a sua glória para o nada. Assim, o tema do “[...] fundo escuro da vida, da constante ameaça a tudo o que é sublime e feliz, e a possibilidade do erro que inclusive aos grandes precipita na desgraça” (LESKY, 2003, p.30) foi tema importante para a definição das tragédias e ainda se encontra como resquício nas definições do trágico. Steiner (2006), citando Chaucer, poeta inglês do período medieval, também escreve sobre esse tema,

destacando que, ao ser incorporada à língua inglesa, no século XIV, a palavra tragédia estava intimamente ligada ao sentido de queda de um mundo de prosperidade e abundância para a escassez, a penúria e a falta. Ele destaca que o uso da palavra não necessariamente se ligava à forma dramática.

Com relação à compreensão corrente, após o desenvolvimento da tragédia burguesa esses requisitos são abolidos e o trágico passa a ser entendido como a “[...] queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível” (LESKY, 2003, p.33). Atente-se para a menção à queda. Acreditamos que ela seja importante, não apenas porque no livro de ficção que será objeto de análise nesta tese aparece essa palavra em seu título, mas também porque, de diferentes formas, ela é componente essencial na definição do trágico. Em seus primórdios, a acepção de queda esteve ligada às vidas extraordinárias dos heróis trágicos. Entretanto, nos textos lidos sob o prisma do trágico, podemos perceber elementos presentes na trama, ou no âmbito da linguagem, que nos remetem à queda. Não no sentido de que os personagens, necessariamente, vivenciem estados de plenitude e são transpostos a estados de penúria física e existencial, mas no sentido de haver algum tipo de subtração, de carestia, que só é percebido, evidentemente, em contraposição a um estado de *completude* ou não carestia anterior. No plano da linguagem, tal estado é vivido por meio de afonias, mutismos e pobreza da linguagem.

Sob a perspectiva de Lesky, tal queda deve estar ligada ao decurso de acontecimentos de intenso dinamismo. Esta característica acentua a importância da concatenação dos acontecimentos em um enredo e ecoa a definição de Aristóteles presente na *Poética*, quando ele diz que a tragédia trata da imitação de ações. Elas são importantes porque é mediante de seu encadeamento que há o enredamento do personagem em uma trama da qual lhe escapa o sentido. Ao herói trágico é vedada a compreensão clara e precisa do cenário em que se move, sua razão quase nada lhe vale. A estrutura da tragédia, deste modo, acaba por destacar mais as impossibilidades e impasses a que chega o herói que suas possibilidades. Outro requisito importante, para Lesky, diz respeito ao fato de o personagem principal, envolvido em um conflito irreconciliável, vivenciar tal conflito de forma consciente. “Onde uma vítima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro não há impacto trágico” (LESKY, 2003, p.34). De acordo com o helenista, as personagens trágicas expressam

explicitamente e amiúde, em palavras, as razões para suas ações, suas dificuldades, os embates que envolvem as decisões e os constrangimentos que as cercam.

Lesky (2003) dedica também algumas páginas a uma questão *difícil*, em suas palavras. Lembremos que a definição de Goethe que caracteriza o trágico como um conflito sem solução encontra eco em inúmeras outras a ponto de ser uma definição modelar. Algumas teorias modernas consideram-na característica principal para a definição do trágico. Lesky não discorda da definição de Goethe, mas propõe o seguinte problema, conhecido dos helenistas: como compreender algumas tragédias cujas conclusões são conciliadoras?

Para a resposta, ele recorre à afirmação de Aristóteles, presente na *Poética*: Eurípedes é o *mais trágico* dos tragediógrafos. Tal afirmação se deve ao fim catastrófico de suas peças e aos acontecimentos repletos de sofrimento. Mas, segundo Aristóteles, tais sofrimentos é que asseguram o efeito trágico, que passa pela identificação do público com o herói trágico e a posterior *catarse* dos afetos. De acordo com Lesky (2003), é daí que vem a associação entre a tragédia e situações sem saídas, transformadas necessariamente em peças tristes.

Enfim, para tentar ordenar a questão a seu modo, Lesky constrói uma tipologia conceitual, fazendo três distinções conceituais. A primeira refere-se à *visão cerradamente trágica do mundo* “[...] é a concepção do mundo como sede da aniquilação absoluta de forças e valores que necessariamente se contrapõem, inacessível a qualquer solução e inexplicável por nenhum sentido transcendente” (Lesky, 2003, p.38). A segunda denomina-se *conflito trágico cerrado*. Estão presentes a situação aporética e a catástrofe, como na definição de Goethe, mas diferentemente dela, não abarca a totalidade do mundo, configurando-se como acontecimento pontual no interior do mundo. A terceira é a *situação trágica*. Nessa categoria, todos os elementos que constituem o trágico estão presentes, como forças contrárias em embate, situação aporética, necessidade do conflito, destruição. Todavia, a falta de saída não é definitiva, mas passageira.

2.2. Considerações sobre a *Poética* de Aristóteles

A poética da época moderna se ergue a partir da obra de Aristóteles e “[...] sua história é a história da recepção dessa obra”, afirma Szondi (SZONDI, p.23, 2010). Em adição, em livro sobre o dispositivo trágico, discutindo a teoria da catarse presente na *Poética* de Aristóteles, Seligmann-Silva (2009) afirma que Aristóteles “[...] não é responsável apenas pela teoria mais influente e (apesar de Nietzsche, Brecht e de Benjamin) insuperada, da tragédia, bem como – e não por acaso – um dos que melhor soube escrever sobre o tema da *éleôs/compaixão*” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p.13). No entanto, é importante perceber que o texto de Aristóteles possui caráter eminentemente normativo e prescritivo, como já foi dito, não possuindo, portanto, nenhum sentido metafísico, generalizante ou denotando algo como uma visão de mundo. Tal concepção surge com as filosofias do trágico. No entanto, segundo Goldhill, o próprio texto de Aristóteles já nasce com a intenção de se desprender do contexto imediato de onde as tragédias surgem. O filósofo grego, porque quer abstrair características particulares em direção ao universal, já faz tal movimento, razão pela qual é valorizado pelo pensamento filosófico do século XVIII.

Entretanto, esta recepção é problemática, entre outros motivos, porque há, em relação às reflexões de Aristóteles, “[...] um caráter fluido e flexível no desenvolvimento de suas argumentações que dificulta uma categorização sistemática do que poderia vir a ser um *pensamento aristotélico* (AZEVEDO, 2002, p.268, grifos da autora). A forma pela qual Aristóteles estrutura seu pensamento se baseia na observação da experiência. Ele colhe inúmeros dados mediante a observação dos fenômenos e propõe generalizações formais, categorizações e classificações com vista a normatizações. A bem da verdade, lido em seu contexto de produção, a *Poética* foi escrita como um texto que se colocava como manual de instruções e regras para o tragediógrafo que queria construir a *tragédia perfeita*, por assim dizer. Por meio da análise e observação de outras tragédias, Aristóteles depreende princípios, normas, regras e diretrizes. No entanto, muitas de suas formulações encontram-se incompletas, além de algumas delas serem apontamentos para aulas, colhidos em cadernos,

contendo marcas explícitas de oralidade (AZEVEDO, 2008). É assim com a *Poética*.

Outro possível problema a esse respeito, também apontado por Azevêdo (2008), refere-se ao fato de alguns intérpretes lerem a *Poética* como um manual de teoria literária, possível de ser aplicado diretamente às tragédias de outros tempos históricos. Não se trata disso. Deve-se agir com cuidado, pois o contexto grego de onde emergiu o texto de Aristóteles imprime suas marcas na formulação teórica de seu tratado. No entanto, por nosso turno, ainda assim acreditamos ser possível reconhecer e explicitar, no tratado do filósofo, características e elementos que são importantes para a compreensão do conceito de trágico que atravessa diferentes contextos do mundo ocidental, desde o seu surgimento na Grécia, e, principalmente, após seu desenvolvimento no século XVIII, na Alemanha. A nosso ver, a análise da tradição interpretativa da *Poética* de Aristóteles poderá nos servir para observar outros momentos históricos em que o fazer artístico dialoga, de alguma maneira, com as concepções do trágico.

A primeira problemática presente no texto antigo que destacaríamos diz respeito à importância da ação trágica, sua natureza e função na tragédia. A *Poética* se estrutura a partir da ideia de imitação da ação humana. No entanto, imitar não tem conotação negativa, como em Platão. Aristóteles não deprecia o mundo fenomênico, considerando-o cópia espúria e imperfeita do mundo perfeito das formas ideais. O universo para ele é composto de matéria e forma. Esta última é que nos permite reconhecer um objeto quando o vemos, independentemente das diferenças ocasionais que acaso existam. A obra de arte, para o filósofo, possibilitaria aos homens, através das diferentes formas de imitação, o acesso à essência mesma das coisas do mundo material. É dessa forma que a concepção aristotélica atribui ao trabalho do artista uma função nobre, uma vez que, através de suas habilidades artísticas, o artista está não fabricando uma cópia da cópia, mas apreendendo, através de sua arte, a essência do objeto. Ao assim fazer, ele nos apresenta a essência que dá vida a tudo que existe no mundo dos fenômenos.

Assim, para Aristóteles, a arte imita a capacidade de criação, de produção da natureza ao criar objetos, mas vai além e cria, inclusive, o que a natureza não é capaz de criar. Seguindo esse raciocínio, a tragédia como gênero imitará não

a natureza, mas a ação. A tragédia é a *mimesis* de uma *práxis*, de uma ação. Ela visa, portanto, à imitação das ações de homens, ou homens em ação, “a história considerada como representação da ação” (MACHADO, 2006, p.24). *Mimesis*, aqui, deve ser compreendida como criação, como confecção de um construto poético, de um artefato, e não como reprodução *ipsis litteris* da realidade. Santoro (1994), ao discorrer sobre a *mimesis* aristotélica, pergunta:

Seria então a criação poética uma espécie de representação das coisas que existem na natureza? Se isto fosse verdade, a obra criadora seria ainda dependente de objetos já existentes, já presentificados, à medida que alcançasse ou não o êxito de sua evocação na representação. Se a criação poética “imita” a natureza, ela não depende dos objetos já apresentados, o conjunto das “criaturas” da *natura*, mas da força de criação e aparição que põe cada objeto no real. [...] A criação poética deve ser uma apresentação originária livre dos objetos já presentificados, livre dos fatos acontecidos, livre de todas as figurações que ela toma emprestado da experiência, tão livre que, apropriando-as, estas é que passam de meros objetos a pontes liberadoras da experiência criadora! Para tanto, o essencial da poesia não pode ser “imitar” as aparências nem “representar” os objetos. (SANTORO, 1994, p.51-52, grifos do autor)

O tragediógrafo observa a realidade, mas a seleciona e recorta para ser artisticamente representada. Assim, “[...] o que lhe interessa, no texto poético, é sua composição, sua *poièsis*, isto é, a sintaxe que organiza os fatos em história e em ficção” (COMPAGNON, 2010, p.102). O enredo ou história é o mais estudado na *Poética*. Para o filósofo grego, é o centro da tragédia e o responsável pela produção do efeito da tragédia. A ênfase na linguagem, no enredo (*muthos*) faz com que o conceito de *mimeses* em Aristóteles não seja lido como tendo, em seu centro, a reprodução fotográfica da realidade, mas almeje a produção da ficção poética verossímil. A verossimilhança é estabelecida, portanto, dentro do próprio texto e obedece a leis internas que o tornam mais coerente e coeso, mais crível do ponto de vista narrativo. É esta a interpretação que adotamos, devendo destacar-se que o conceito de *mimeses* é compreendido de diferentes formas em momentos distintos na obra do filósofo estagirita. (BARNES, 1996, CAMBRIDGE COMPANION TO ARISTOTLE) O texto de Aristóteles procura, de alguma forma, restabelecer a autoridade da poesia, já que afirma a importância desta através da ênfase em sua natureza, a verossimilhança, e não na veracidade histórica dos eventos apresentados.

A *Poética* é importante em nosso estudo porque ela trata alguns elementos formais que permaneceram ativos e definidores da arte trágica e atravessaram tempos distintos, desembocando na contemporaneidade. Por exemplo, a unidade da ação trágica indica a preocupação que deve haver, nas tragédias, com o encadeamento das ações. Por extensão, diríamos que os acontecimentos se amarram uns aos outros e formam certa lógica inescapável uma vez desencadeada a ação trágica. “O fato é que vários dos elementos estruturais identificados por Aristóteles na tragédia grega persistem na arte trágica de todos os tempos, apesar, obviamente, de estarem submetidos a processos distintos de atualização histórica e cultural, o que motiva as digressões entre os debatedores” (AZEVEDO, 2002, p.172).

Neste ponto, vale citar a clássica definição de tragédia de Aristóteles:

A tragédia é a representação de uma ação elevada, de alguma extensão e completa, em linguagem adornada, distribuídos os adornos por todas as partes, com atores atuando e não narrando; e que, despertando a piedade e temor, tem por resultado a catarse dessas emoções. (ARISTÓTELES, 2000, p.43)

A tragédia é, primeiramente, imitação de uma ação grave, elevada e séria. Esta última característica a distingue do cômico, frise-se. Em relação à catarse, à purificação das emoções, terror e piedade, há uma infindável bibliografia a respeito, inclusive com inúmeras celeumas relacionadas às possíveis traduções dos termos gregos. É um dos pontos mais discutidos do texto de Aristóteles.²³ Não é nosso objetivo aqui esmiuçar tal bibliografia exhaustivamente. Gostaríamos apenas de comentar que Aristóteles afirma que a tragédia induz a certos estados emocionais, medo e compaixão, com o objetivo de purgar estes mesmos estados. Assim, sem que o medo e a compaixão sejam apresentados em cena necessariamente, uma vez que é o enredo o responsável por, ao encadear os fatos, suscitar medo e compaixão, a tragédia proporciona a purificação destas

²³“ Ora, se a catarse chega a ser considerada o tema mais discutido da filosofia de Aristóteles, ela também é, por isso mesmo, profundamente enigmática. Um dos motivos é que a *Poética* tal como a conhecemos, do último período da vida do filósofo, além de possivelmente ser uma obra incompleta, é um instrumento didático, um caderno de notas esquemático, elíptico, cheio de acréscimos, escrito por ele como preparação para uma série de cursos aos estudantes do Liceu, que tinham conhecimento de sua filosofia, e não para ser publicado. Tudo isso faz com que certas noções utilizadas não sejam elucidadas no próprio texto, ou porque já o haviam sido em alguma obra “exotérica” e eram conhecidas pelos discípulos, como o diálogo perdido *Dos poetas*, ou porque seriam esclarecidas oralmente” (MACHADO, 2006, p.28).

mesmas emoções no espectador. Ela faz com que a representação do sofrimento se converta em prazer, deleitando o espectador. Seligmann-Silva (2009) explica como se dá a identificação com o espectador:

O terror, a respeito do nosso semelhante desditoso”, da definição da *Poética*, também é um terror em relação a nós próprios, como potenciais sofredores. *Éléos* [compaixão] é o momento auto-reflexivo do terror: com ele o abalo trágico é revelado como um medo de que o mal nos atinja. (SELIGMANN-SILVA, 2009, p.23)

No texto de Aristóteles, a tragédia ocupa função educativa ao purificar emoções deletérias com o intuito de educar e disciplinar o cidadão²⁴. De acordo com a doutrina aristotélica da *justa medida*, exposta principalmente na *Ética a Nicômacos* (1985), a virtude encontra-se no equilíbrio das emoções, o excesso de alguma virtude transformando-se em vício, portanto. Por exemplo, a coragem pode ser uma virtude se atingir a justa medida, já que a falta de coragem é covardia, um vício, e o seu excesso, a temeridade, também representa um vício (ARISTÓTELES, 1985). Com relação à tragédia, seguindo o raciocínio de Aristóteles, ela exhibe o sofrimento, suscita o terror e a piedade e trabalha com situações sem saída, desesperadoras, excessivas. Como, então, poderia ser benéfica à educação do cidadão (lembramos que Aristóteles atribui à arte tal função)? Em texto introdutório à sua tradução da *Poética*, Eudoro de Souza (1966), seguindo de perto o raciocínio aristotélico, afirma que a tragédia proporciona o distanciamento necessário para se vivenciar a realidade sem arcar com os malefícios da situação apresentada. Machado (2006), perguntando-se como é possível deleitar-se com a representação do sofrimento, responde,

Exatamente pela mimesis, pela representação, pela imitação. Assim, quando Aristóteles diz que a tragédia é uma mimesis “que, suscitando medo e compaixão, tem por efeito a purificação dessas emoções”, medo e compaixão devem ser entendidos aqui como produtos da atividade mimética, como emoções suscitadas pelo *mythos*, pela história, pelo enredo, portanto, objetos purificados pela representação.

²⁴ “De qualquer modo, é inegável que em Aristóteles, tanto quando fala da catarse trágica na *Poética*, como quando fala de catarse via música em *Política* 8, ele se refere a um elemento ético, impossível de se determinar exatamente como ocorre no espectador que passa pela catarse, segundo Aristóteles. A catarse das emoções trágicas, no entanto, indica a necessidade de uma certa *disciplina* do cidadão que deve, via esta catarse artística (levando em conta a tragédia e a música, esta última sendo o exemplo da *Política*), eliminar o excesso perigoso do medo e da compaixão. Aristóteles pode ser contado, portanto, entre os críticos da compaixão. No entanto, sua teoria da tragédia e da catarse mostra como ele soube como poucos valorizar o dispositivo trágico como meio de formação dos cidadãos e do controle das suas disposições naturais” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p.16-17, grifos do autor).

Posto na presença de uma história na qual reconhece as formas que definem a essência do que é digno de medo e de compaixão, elucidando o sentido dessas emoções, o espectador sente medo e compaixão, mas de forma essencial, pura, apurada. E essa emoção purificada que ele sente nesse momento – que é uma emoção estética – é acompanhada de prazer. É a inteligência, o entendimento, a compreensão das formas do medo e da compaixão, tal como elas aparecem na catarse trágica, que produz prazer. (MACHADO, 2006, p.29, grifos do autor)

Questão interessante levantada por Barbosa (2002) e que nos interessa particularmente se liga à proposta da tragédia de trabalhar em dois planos concomitantemente: o intelectual, produto da concatenação das partes proporcionada pelo *mythos*, e o afetivo, resultado da excitação das paixões. Ela explica que, segundo Aristóteles, do ponto de vista do poeta, a obra de arte é o resultado do equilíbrio entre “[...] razão / pensamento e emoção / sentimento / experiência” (BARBOSA, 2002, p.30-31). É o que ele chama *kátharsis criativa*. Quanto ao espectador, ele também vivenciará a tragédia por meio desses planos. Não há apenas a compreensão cognitiva da peça a que assiste. O principal, aqui, é o tipo de vivência marcada, muito mais, pelas emoções, que não passam pelo plano da razão. É a chamada *katharsis contemplativa*, conforme esclarece este trecho:

Da parte do espectador, que experimenta a *katharsis contemplativa*, cumpre aceitar que um outro lhe traga uma carga de indefinição com a qual será preciso, pelo menos na circunstância do drama, conviver. Impõe-se-lhe, então, uma desistência de jogar com dados marcados o *agón* trágico. Ele deve se entregar aos raciocínios e paixões que o poeta propõe e, a partir deles, lidar com o seu próprio imprevisível, com suas regiões mais obscuras e misteriosas, que irão possuí-lo por completo no devir da cena para levá-lo à *kátharsis*, que, objetivamente, entendemos aqui como o resultado da vivência do temor e da compaixão em todas as suas possibilidades, nada mais que isso. (BARBOSA, 2002, p.31)

Prosseguindo com Barbosa, seu texto, similarmente ao apresentado acima, mostra sua surpresa pelo fato de um filósofo racionalista como Aristóteles conciliar o trabalho com as emoções e sua influência sobre os espectadores com uma teoria que se mostra reticente, justamente, quanto ao universo desregrado e confuso dessas mesmas emoções. Como sabemos, no quadro teórico em que se move Aristóteles, a tragédia foi proscrita da cidade por Platão, tida como

deletéria à educação do cidadão e contrária ao bem e à verdade²⁵. A solução apresentada por Aristóteles passa por, como vimos acima, ancorar a produção da poesia em uma atividade congênita do ser humano, o imitar, e, assim, conferir-lhe *status* de prática educativa. Mas não somente isso. Barbosa vai além dessa resposta e, segundo ela, para Aristóteles, os poetas reproduzem a relação do ser com o outro. “Elas são valiosas uma vez que nos informam a respeito de nós mesmos, a respeito do outro e de como ele age sobre nós, são modos de ser e respostas a modos de ser. Além de tudo isso, elas têm o poder de revelar quando estamos em discórdia conosco mesmo e com forças maiores que desconhecemos” (BARBOSA, 2002, p.33). Esta forma de se enxergar a *kátharsis* se aproxima do arrebatamento dionisíaco, algo que nos coloca em contato com forças poderosas e desconhecidas, de forma não discursiva e não intelectual²⁶.

Resumindo a posição do filósofo grego, poderíamos dizer que a tragédia enquanto gênero é arte imitativa que encontra seus modelos em ações da realidade, constituindo um espetáculo prazeroso, que, a despeito das situações dilacerantes, que fora do contexto da tragédia gerariam reações de repúdio, proporciona prazer e deleite. Em outro trecho muito citado, Aristóteles se detém sobre a noção de poesia. Para ele, o que a fundamenta é a imitação, que, por sua vez, é intrínseca ao homem. Ao escorar a poesia em um impulso constitutivo do homem ele como que confere dignidade à arte poética, diferentemente de Platão, como retratado a seguir:

Duas causas naturais parecem dar origem à poesia. Ao homem é natural imitar desde a infância – e nisso difere ele dos outros seres, por ser capaz da imitação e por aprender, por meio da imitação, os primeiros conhecimentos – e todos os homens sentem prazer em imitar. Prova disso é o que ocorre na realidade: temos prazer em contemplar imagens perfeitas das coisas cuja visão nos repugna, como

²⁵ “Criticando a mimesis poética (considerada um puro jogo e não algo sério) por não ser uma produção especializada, uma fabricação, uma *poiesis*, e o ensino do poeta por ser falso e imoral – pois, imitando qualquer coisa, sem saber realmente o que ela é, o poeta trágico não tem conhecimento preciso do que diz, nem a intenção de melhorar os espectadores -, Platão conclui suas análises sobre a arte, no Livro X da República, com a célebre expulsão do poeta da cidade ideal” (MACHADO, 2006, p.45).

²⁶ Inclusive, Aristóteles nos fala da *kátharsis* musical. Barbosa explica, “Aristóteles fala da *kátharsis* musical e dramática e diz que a música atua sobre as emoções como se fosse de um tratamento médico, ou à maneira de um purgante. Diz também que as melodias catárticas causam deleite sem sofrimento. Por força das melodias os compassivos e temerosos experimentavam uma certa purgação/descarga, de que resultava uma simbiose de alívio e prazer. E este efeito era determinante para o sucesso do espetáculo trágico” (BARBOSA, 2002, p.36).

[as figuras] animais ferozes e dos cadáveres. (ARISTÓTELES, 2000 p.40)

Aristóteles diz, ao definir o gênero tragédia, que é essencial o foco do texto recair sobre a ordenação dos eventos, a trama (*mythos*), já que se trata de uma representação das ações humanas que tem a verossimilhança narrativa como norte. Ao enfatizar o *mythos*²⁷, o filósofo reforça a ideia do poeta como artífice, aquele que conscientemente maneja os recursos formais a sua disposição, com o intuito de construir, da melhor forma possível, o efeito de verossimilhança narrativa, ressalte-se. Sem trama e ação não poderia existir tragédia.

O mais importante é a maneira como se dispõem as ações, uma vez que a tragédia não é imitação de pessoas e sim de ações, da vida, da felicidade, da desventura; mas felicidade e desventura estão presentes na ação, e a finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. Os homens possuem diferentes qualidades, de acordo com o caráter, mas são felizes ou infelizes de acordo com as ações que praticam. Assim, segue-se que as personagens, na tragédia, não agem para imitar os caracteres, mas adquirem os caracteres para realizar ações. Desse modo, as ações e a narrativa constituem a finalidade da tragédia e, de tudo, a finalidade é o que mais importa. (ARISTÓTELES, 2000, p.44)

As escolhas e ações dos personagens têm importância capital para o gênero. Portanto, assistir à escolha dos personagens é essencial, pois por meio de suas ações podemos compreendê-los. Nas palavras de Nussbaum, “[...] nenhum estado de caráter é por si mesmo suficiente para a *eudaimonía*” (NUSSBAUM, p.332, 2009). *Eudaimonía* pode ser entendido, aqui, de forma geral, como bem-estar, felicidade, plenitude. Assim, o caráter não condiciona a ação do personagem, mas, contrariamente, é através da ação que conhecemos o caráter. “Como nota Aristóteles, o jogo trágico não se desenrola conforme as exigências de um caráter; ao contrário, é o caráter que deve dobrar-se às exigências da ação, isto é, do *mythos*, da fábula, da qual propriamente a tragédia é a imitação” (VERNANT, 2011, p.14). A ação singular, que distinguiria o herói

²⁷ “Mito é organização. É algo que é construído racionalmente e tal construção se dá pela escolha de determinados acontecimentos relacionados como desenvolvimento de uma ação, que se tem em vista imitar e que são encadeados segundo uma ordem necessária. O ofício do poeta é justamente esse, o de escolher e organizar e – como os acontecimentos do mito seguem uma ordem necessária, por oposição à diversidade aleatória dos eventos reais – Aristóteles, no princípio do capítulo IX, estabelece a diferença entre o ofício do poeta e o do historiador, com proeminência do primeiro sobre o segundo. Ao selecionar e organizar os fatos, o poeta estaria narrando não o que de fato aconteceu mas o que poderia ter acontecido segundo a necessidade da verossimilhança” (TOLEDO, 2005, p. 74).

em meio aos outros personagens (e diria respeito ao seu caráter), não se apresenta de antemão, mas manifesta-se à medida que o personagem executa suas ações. Nesse sentido, Azevêdo, com relação aos heróis da tragédia, afirma: “Suas escolhas morais, portanto, seu caráter, seu *ethos*, acaba finalmente por ser revelado a partir de suas ações, contribuindo para iluminar o resultado final dessa mesma ação que constitui a “alma da tragédia” (AZEVEDO, p.242, 2008). Nussbaum (2009), sobre a relação caráter/ação, ao explicar as postulações de Aristóteles, afirma que

[...] a ação tem uma conexão íntima com a *eudaimonía* humana, que o meramente ser um certo tipo de pessoa, por si só, não tem. Uma obra que simplesmente dispusesse as características dos personagens envolvidos, sem mostrá-los envolvidos em algum tipo de atividade significativa, deixaria de nos mostrar, por conseguinte, algo sobre a *eudaimonía* que nos é evidenciado nas tramas das grandes tragédias. (NUSSBAUM, 2009, p.332, grifos da autora)

Da leitura desse trecho, poderíamos inferir que, para Aristóteles, é através da trama, ou seja, através da maneira como as ações são articuladas entre si que podemos opinar sobre a *eudaimonía*, já que ela só pode ser apreendida através das ações e suas inter-relações, e nunca, *a priori*, através do caráter por si só. O fato de a trama ser elemento de suma importância na construção das tragédias levou Aristóteles a se interessar, particularmente, por reveses que impõem mudança no curso de eventos que até então corriam bem, o que ele chama de *peripeteia*. A mudança inesperada e inexplicável nos rumos dos acontecimentos também traz água para o moinho do trágico, já que também pode ser lida como mais uma fatalidade que se acrescenta a outros fatos incompreensíveis do ponto de vista racional e servem para reforçar o trágico como algo que é avesso à racionalização, à síntese explicativa. Com isso o filósofo deixa claro que, de acordo com sua concepção, há uma lacuna entre ser bom, qualidade ligada ao caráter, e viver bem no sentido ético, já que os reveses impõem mudança até mesmo no curso de vida de personagens que possuem caráter *bom*. “Isto significa que a interferência do mundo não deixa seguramente intacto nenhum núcleo autossuficiente da pessoa” (NUSSBAUM, p.333, 2009). Em relação ao fato de os personagens das tragédias se inclinarem antes para o bem do que para o mal, não podendo ser destacadamente bons, como prescrito na *Poética*, Azevêdo (2008) acrescenta:

Os personagens intermediários, estes sim, por um lado, são passíveis de cometer erros, favorecendo a racionalização do trágico, que passa a ser entendido como consequência de uma ação nefasta; por outro lado, exatamente por propenderem antes para o bem que para o mal, os personagens intermediários fundam um abismo entre o erro e suas consequências, estas pressentidas como excessivas, imerecidas, e, neste sentido, trágicas, embora logicamente perceptíveis. (AZEVEDO, 2008, p.631)

A interferência do mundo ocorre também por meio da *hamartia*. Trata-se de uma noção essencial para a estruturação das tragédias. Indica um erro por parte da pessoa, mas que, de forma paradoxal, não pode ser totalmente atribuído a ela, pois o erro se dá por desconhecimento e ignorância dos móveis e alcance de suas ações, conforme observamos nesta passagem:

Chegar à dor pela *hamartia* é, pois, incidir, na ação, em alguma espécie de erro que seja inteligível sob o aspecto causal, não simplesmente fortuito, realizado, em algum sentido, por si mesmo; e, contudo, não como produto de uma arraigada disposição deficiente de caráter. (NUSSBAUM, 2009, p.335)

Hamartia, em suma, refere-se a um conjunto de situações que fazem com que as coisas saiam do rumo pelo qual deveriam seguir sem que sejam o resultado de alguma disposição plenamente consciente em favor da mudança. Tal conceito pode ser usado também como um dos ingredientes que contribuem para a configuração do trágico, pois é elemento incompreensível e resistente à explicação racional. Nas palavras de Azevêdo, “[...] na medida em que esse erro é involuntário e acarreta consequências imprevistas e imerecidas, abre-se uma brecha na racionalidade e a tragédia acolhe sorratamente o trágico” (AZEVEDO, 2008, p.630).

Seu oponente filosófico no debate, Platão, por sua vez, atribuía grande força ao caráter para se alcançar a *eudaimonia* (felicidade, bem-estar, bem-viver). Portanto, contrariamente a Aristóteles, a ênfase no raciocínio platônico é dada ao interno, àquilo que forma, no íntimo do indivíduo, seu caráter. Para ele, ser uma pessoa de *um certo tipo*, com *um certo caráter*, é condição essencial para o bem-viver, atingindo a *eudaimonia*. A ação da pessoa, neste caso, seria irrelevante, já que não importam as circunstâncias externas, o caráter, o interno, o íntimo, é invulnerável a elementos que porventura o possam desviar de sua

rota. O caráter, centro a partir do qual as ações são controladas, pode ser identificado com a prevalência do domínio da razão no interior do indivíduo, quando ele faz com que as partes superiores da alma dominem as inferiores²⁸. A concepção platônica de que o caráter, o controle racional da alma, sua hegemonia sobre as outras partes fundamenta a visão ocidental hegemônica moderna do que é ser humano, contra a qual se insurgiram, já na época de Platão, algumas vertentes e como continuarão a insurgir tantas outras. Dentre elas, modernamente, ganham destaque aquelas que seguem na esteira do pensamento dos românticos e de Nietzsche. Afinal, “Platão contribuiu para estabelecer a forma da família dominante de teorias morais de nossa civilização. Com o correr dos séculos, muitos começaram a julgar evidente por si mesmo que o pensamento/razão ordena nossa vida para o bem, ou ordenaria se a paixão não o impedisse” (TAYLOR, 2013, p.156).

Pois, se a boa pessoa é, como insiste a República III, inteiramente autossuficiente, isto é, desprovida de toda necessidade que provenha de fora para completar o valor e a bondade de sua vida, então, antes de mais nada, a ação trágica se torna *irrelevante* a nossa busca pelo bem-viver humano.” (NUSSBAUM, 2009, p.334, grifo da autora).

Platão condenava as tragédias e as via como um tipo de arte deletéria para os propósitos cidadãos da *polis*. As tragédias seriam corruptoras porque suas tramas destacariam eventos desencadeados pelo acaso (incompreensíveis, portanto) tendo papel importante na definição da *eudaimonía* humana. Para Platão, o caráter é definidor em relação à *eudaimonia*, como esclarece esta passagem:

As grandes tramas trágicas exploram a lacuna entre nossa bondade e nosso bem-viver, entre o que somos (nosso caráter, intenções, aspirações, valores) e quão humanamente bem conseguimos viver. Mostram reverses ocorrendo a pessoas de bom caráter, mas não divinas ou invulneráveis, e exploram os inúmeros aspectos sob os quais é insuficiente, para a *eudaimonía*, ser de certo caráter humano bom. No caso extremo, alguns desses aspectos podem incluir

²⁸ “E, assim, tornamo-nos bons quando a razão passa a governar e não somos mais dominados por nossos desejos. Mas a mudança de hegemonia não significa apenas que uma série de objetivos assume a prioridade em relação a outra. Quando a razão governa, um tipo bem diferente de ordem reina na alma. Na verdade, podemos dizer que a ordem reina ali pela primeira vez. O reino do desejo é, em contraste, o reino do caos. As almas boas gostam de ordem, concórdia e harmonia, enquanto as más são arrastadas em todas as direções por seus desejos e estão em conflito perpétuo. Platão chega a descrevê-las como almas que vivem uma espécie de “guerra civil” (*stásis*)” (TAYLOR, 2013, p.156, grifos do autor).

prejuízos ou corrupção ao próprio caráter originalmente bom. Em tais casos, entretanto, é importante que a mudança provenha não de deliberada perversidade, mas da pressão de circunstâncias externas sobre as quais não se tem controle. (NUSSBAUM, 2009, p.334)

Com efeito, diferentemente de Platão, as reflexões de Aristóteles concebem as tragédias como obras de arte em que ganham destaque elementos avessos a explicações que esgotariam todos os motivos, causas e razões para as ações, enfim, as tragédias se mostram refratárias a uma compreensão racional totalizadora. Elas podem ser caracterizadas como obras em que o imprevisto, o imerecido, a ambiguidade, a indeterminação, a incompreensibilidade, certa dimensão inescrutável dos acontecimentos, o acaso e a fatalidade são elementos estruturantes. Ao mesmo tempo, são obras de arte decorrentes do artifício, da montagem, da seleção e da escolha, elementos eminentemente racionais. “Essa dosagem complexa entre, por um lado, logicidade, racionalidade, e por outro, tragicidade, fatalidade, empresta aos textos uma complexidade e uma riqueza impressionantes” (AZEVEDO, 2008, p.632). Estabelecidos os fundamentos, acreditamos que é hora de saltarmos alguns séculos e passar aos desdobramentos e leituras filosóficas de toda esta *tradição trágica* inaugurada com as tragédias e desenvolvida principalmente por Aristóteles.

2.3. Filosofias do trágico

Em relação à atmosfera produzida pelas tragédias gregas e legada à posteridade, um ponto se destaca: a valorização da vida em toda sua plenitude, representada pelos delírios orgiásticos do culto a Dionísio, principalmente, e também em sua indissociabilidade em relação à morte. Esse ponto central será retomado quando da reflexão nietzschiana. Sobre o caráter inextricável da vida e da morte no pensamento nietzschiano, Marton comenta, “O orgânico inevitavelmente se deteriora e acaba subsumido no inorgânico. Nessa medida, entre vida e morte há luta sim; mas não pode haver oposição” (MARTON, 2000, p.65). A celebração da vida mundana em toda sua plenitude, incluídos aí os

infortúnios e, em última medida, a morte como parte da vida, e não algo antitético a ela, é componente essencial do quadro espiritual que compõe o universo grego das tragédias. Esse quadro começa a ser desvalorizado a partir da hegemonia do pensamento platônico e a valorização de um plano transcendente. O *pathos* trágico, que valoriza indistintamente todos os fenômenos da vida, da morte, inclusive, é esvaziado por Sócrates, já que os acontecimentos do plano dos fenômenos importam pouco em relação à vida das ideias. A serenidade e resignação com que ele encara a própria pena de morte por envenenamento, vista como apenas passagem para um mundo perfeito e pleno, distanciado da confusão do mundo dos sentidos exemplificam tal visão.

Antes, porém, de iniciarmos a discussão sobre as filosofias do trágico, algumas considerações de caráter teórico-metodológico são importantes neste ponto. Elas seguem de perto as reflexões de Costa (2014) sobre os impasses da abordagem conceitual do tema do trágico, problemática nomeada por ele *tragicidade da leitura* (COSTA, 2014). Inicialmente, ele chama a atenção para a dificuldade em formular um conceito adequado ao objeto. Isso se deve, primeiramente, ao fato de o *fenômeno trágico* ter se banalizado, referindo-se à miríade indiscriminada de eventos catastróficos. Desse modo, do ponto de vista conceitual, instaura-se um problema: a procura de constantes em meio às variáveis. E quando as variáveis se multiplicam sem controle, surge o obstáculo. Pode ocorrer, então, o apagamento de algumas diferenças importantes em prol das semelhanças conceituais. É esse o tom da crítica de Walter Benjamin ao idealismo alemão²⁹. Ele afirma que houve excesso de abstração em detrimento de análises mais contextualizadas do ponto de vista sócio-histórico. Szondi (2004) partilha do ponto de vista de Benjamin. Em seu *Ensaio sobre o trágico* (2004), entre a primeira parte, teórica, e a segunda, analítica, há um capítulo de transição, que se abre retomando a problemática exposta por Benjamin, em seu *Origem do drama trágico alemão* (2011). Szondi concorda com Benjamin, que pensa o trágico condicionado historicamente, abrindo mão, portanto, de uma

²⁹ “A filosofia da tragédia foi, assim, e sem qualquer consideração pelos fatos históricos, construída como uma teoria da ordem ética do mundo, adentro de um sistema de sentimentos gerais que se julgava logicamente fundado nos conceitos de “culpa” e “expição”. [...] A filosofia da história foi excluída. Se no entanto, se reconhecer que as suas perspectivas são uma peça indispensável de uma teoria da tragédia, então resulta claro que esta só poderá concretizar-se por meio de uma investigação capaz de compreender a situação da sua própria época” (BENJAMIN, 2011, p.102-103, grifos do autor).

conceituação geral e atemporal. Por outro lado, e de forma algo contraditória, ambos consideram o fator dialético como o elemento “[...] que expõe o denominador comum das diversas definições idealistas e pós-idealistas do trágico e, com isso, constitui uma possível base para o seu conceito geral” (SZONDI, 2004, p.81).

Mas o problema se adensa também por outro motivo, visto sob outro ângulo, que poderia ser expresso em uma dicotomia, qual seja: os “múltiplos planos de abertura de uma obra de arte” versus a “homogeneidade e fechamento do trabalho conceitual” (COSTA, 2014, p.47). E, mais adiante, o autor acrescenta:

Foi peculiar ao idealismo alemão um esforço ingente para arrancar à multiplicidade da tragédia um fio condutor conceitual para a edificação do trágico. No entanto, esse esforço recai na *hamartia* de uma abstração excessiva porque distanciada cada vez mais da concretude das obras e das suas diferenças entre si. Divisam-se consideráveis impasses nesse movimento. Uma filosofia do trágico pode melhor cuidar do seu objeto quando reconhece sua tragicidade, o que significa admitir o possível fracasso na apreensão do trágico enquanto tal. (COSTA, 2014, p.51)

Na visão de Costa, portanto, não há possibilidade de apreensão do conceito como algo que decifre a realidade última do mundo, do trágico, mas sim certa leitura conceitual que possibilitaria a expansão das nossas possibilidades de leitura do mundo, instaurando uma multiplicidade de formas de interpretação do real. Ademais, o teórico deve se render ao fato de que, a despeito de seu esforço de teorização, seu objetivo está fadado, de antemão, ao insucesso, uma vez que as limitações das possibilidades da razão que fundamentam a busca teórica fazem parte da natureza mesma do trágico.

No entanto, Costa tenta suavizar o problema da crítica acima ao focar a tragicidade, como Aristóteles (ver item 1.2), no enredo. Isto quer dizer que “[...] a tragicidade não está na coisa, mas na sua relação espacial e temporal” (COSTA, 2014, p.48) Em nossos termos, a tragicidade encontra-se, sobretudo, na linguagem, em sua organização e estrutura, conforme discutiremos no 3º capítulo desta tese, quando da análise de *Diário da queda*. Ao compreendermos a tragicidade dessa forma, abordando a obra de arte em sua concretude, singularmente, não incorreremos no erro de ambicionar apreender o trágico de forma por demais abstrata, o que faz com que percamos as obras particulares.

A delimitação conceitual aqui intentada tem, portanto, o papel de forjar ferramentas que nos possibilitem deslindar e expor a tessitura trágica presente no *corpus* ficcional. Para tal, optamos pela análise da linguagem empregada e da estruturação da obra. Ressaltamos, porém, que nossa leitura é também feita de silêncio, sendo deixados de lado inúmeros possíveis caminhos, significações latentes e apenas sugeridas, uma vez que o esgotamento do texto ficcional pela rede conceitual está descartado. Recomenda Costa:

O texto da leitura é um *mythos*, uma trama, um enredo, e assim, o ler (*legere*) e o texto (*textum*) implicam-se mutuamente. Do *entrelaçamento* entre ambos não deve resultar necessariamente coerência e unidade – é precisamente uma unidade provisória e conflituosa o que se indica, haja vista serem *muitos os fios*. O “em si”, a identidade é algo sempre incipiente, o *poemos* que o marca transtorna o repouso e a comodidade (COSTA, p.56, 2014, grifos do autor).

A impossibilidade de esgotamento da realidade dos fenômenos pelo conceito, em nosso caso, fenômenos artísticos, é o que Costa (2014) denomina *tragicidade da leitura*. Para ele, “[...] outra coisa não é a tragicidade da leitura senão a consciência da inconstância e fraqueza dessa unidade” (COSTA, 2014, p.57). A unidade a que ele se refere é a anulação da multiplicidade do real à unidade semântica e explicativa do conceito. Para arrematar sua explicação, ele comenta:

A leitura não mais se pensa sob categorias metafísicas. O seu ofício nutre-se da coragem do trágico e da poesia, nem ouvindo apenas as exigências da emoção, nem as da inteligência, mas a todas, sem com isso esperar que a soma de todas elas nos desvelem uma síntese capaz de superar ambiguidades e equívocos. Tal como a *hamartía* grega, são a ambiguidade e o equívoco não obstáculos que se contornam, mas o próprio elemento indevassável da leitura. Com isso poderíamos dizer: onde se assume a precariedade do conceito, ressurgem o interesse pelo trágico. (COSTA, 2014, p.57)

As poéticas clássicas, de cuja formação as tragédias gregas tomam parte, se configuravam como prescrições normativas sobre os gêneros poéticos. Além de definir a natureza de cada gênero, ensinavam como escrever uma epopeia, um poema lírico ou dramático, fornecendo leis e normas que perduraram e tiveram grande influência nas artes por séculos. No entanto, em torno do século XVIII, na Alemanha, surgem as filosofias do trágico, que releem a longa tradição iniciada por Aristóteles para fundamentar suas próprias reflexões filosóficas.

Neste país, surge, pela primeira vez, a partir da obra de Winckelmann, uma reflexão sobre a essência do trágico que se ancora na forma da tragédia mas se concretiza de forma independente. Surge, então, a *filosofia do trágico* que procura definir “[...] a essência do trágico relativamente independente da forma tragédia” (MACHADO, 2006, p.22). Essa filosofia tem início com a reflexão sobre a *Poética* de Aristóteles. Sobre o ideal apolíneo da arte alemã do século XVIII, talvez seja interessante o cotejamento com alguns pontos do pensamento platônico, já que tal ideal se inspira nas ideias platônicas das semelhanças. De acordo com Platão, a proscrição dos poetas de sua república ideal, incluídos aí, evidentemente os poetas trágicos, baseia-se na natureza disruptiva de suas produções artísticas. É conhecida a passagem da República em que Platão recrimina a forma como o herói Aquiles, na Odisséia, se queixa de sua passagem para o Hades, ou seja, para o plano não fenomenal. Conforme Platão, os ideais guerreiros não combinam com a desvalorização do mundo após a vida, ainda que seja o Hades, já que, qualquer que seja o plano transcendental, de acordo com sua teodiceia, é perfeito, colocado ao lado da verdade, portanto.

Contudo, Winckelmann, segundo Machado (2006), acreditava ser possível erigir uma política cultural baseada nos ideais estéticos e no conceito de beleza dos gregos antigos. Primeiramente, ele inovou na metodologia ao estudar, historicamente, as obras, ao invés de as biografias individuais dos artistas. Dessa forma, ele procurava uma maneira de extrair a essência da arte ao encontrar traços comuns às diferentes obras de arte. Em seu tempo, a arte alemã era considerada decadente. Para erguê-la, ainda segundo Machado (2006), Winckelmann resgata a arte grega antiga e erige seus ideais de beleza como objetivos a serem perseguidos pela arte alemã. Assim, características tais como beleza, equilíbrio, harmonia, serenidade, clareza, altivez e grandeza ganham destaque e são vistas como atributos a serem perseguidos pelos artistas alemães. Os modernos artistas deveriam, se quisessem elevar a arte produzida em seu tempo, mirar-se na forma como a natureza é vista pelos gregos, observar como foi o processo de criação deles e aí sim “[...] produzir uma imagem ideal do belo universal, para criar obras de arte com o mesmo ideal de beleza que a dos antigos” (MACHADO, 2006, p.13). Trata-se, portanto, não de copiá-los, mas de forjar processos de criação análogos, baseados nos mesmos pressupostos.

Na verdade, Winckelmann foi o primeiro intelectual alemão a compreender os antigos como eminentemente gregos, excluindo a antiguidade romana, por exemplo. A partir de suas reflexões, Goethe reescreve a *Ifigênia* de Eurípides tendo como base os ideais apolíneos gregos valorizados pelo classicismo de Weimar. Goethe, segundo Machado (2006), reescreve a peça grega de forma a destacar os valores que ancoravam o classicismo, isto é, clareza, harmonia, verdade, nobreza, além de, do ponto de vista da forma, observar as unidades clássicas de ação, tempo e lugar. Sobre a valorização da arte grega antiga, Machado (2006) comenta:

A consequência dessa posição privilegiada dos gregos na história da arte é terem eles inventado as categorias que permitem avaliar qualquer obra de arte, isto é, terem fornecido os instrumentos que possibilitam identificar o belo em outras épocas e lugares. Assim, quando escreve a introdução aos *Propileus*, Goethe exige que toda arte se submeta ao ideal da arte em estado puro, encarnado pela arte grega, isto é, que se afaste o menos possível da terra clássica. (MACHADO, 2006, p.21)

É nesse contexto de valorização da arte grega que surgem as filosofias do trágico, *reflexão sobre a essência do trágico relativamente independente da forma tragédia*. Desde as suas primeiras formulações, o conceito foi marcado pelo caráter dialético. As reflexões iniciais de Winckelmann e as proposições preliminares de Goethe sobre a arte grega antiga, vista como tendo essencialmente atributos apolíneos, constituirão a matriz contra a qual se insurgirão os filósofos que pensaram o trágico como sendo um conceito dialético, que pressupõe, essencialmente, elementos antitéticos à serenidade da arte grega clássica.

A propósito, no prefácio ao livro de Szondi, *Ensaio sobre o trágico* (2004), Sussekind apresenta ao leitor carta em que Szondi responde ao editor alemão de seu livro. Nessa carta, ele apresenta a resposta ao desejo do editor, expresso em carta pregressa, de trocar o nome do livro de Szondi para *Dialética do trágico*. Szondi discorda do editor e sugere que o título *Tragicidade como dialética*, já que se trata disto (SZONDI apud SUSSEKIND, 2004, p.10). Dialética, para Szondi, seria, portanto, “[...] tudo o que comporta a unidade de contrários, a reversão de um dos termos em seu contrário, a posição negativa e a cisão de si próprio” (SZONDI apud MACHADO, 2006, p.99). Nesse sentido, Machado (2006) afirma que a tragédia, vista sob a perspectiva dos autores ligados ao

idealismo alemão, “[...] apareceu, na modernidade, como o primeiro modelo do pensamento dialético” (MACHADO, 2006, p.48). De fato, em suas leituras das tragédias, Szondi (2004) empreende suas análises tendo em vista contradições, antagonismos, oposições, daí o caráter dialético³⁰, acima mencionado que orienta seu pensamento. Ele “procura a sua construção dialética” (SZONDI, 2004, p.85), com o intuito de fortalecer a compreensão das tragédias por ele analisadas. Vejamos sua definição de trágico:

O trágico é um *modus*, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado, é justamente o modo dialético. É trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade dos opostos, a partir da transformação de algo em seu oposto, a partir da autodivisão. Mas também só é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável. Pois a contradição trágica não pode ser suprimida em uma esfera superior – seja imanente ou transcendente. (SZONDI, 2004, p.84-85)

Aqui, mais uma vez, o conflito e a contradição irremediável aparecem de forma clara e inequívoca como elementos para a definição do trágico. Ressaltamos que a concepção de dialética é matéria por demais controversa, conforme se percebe pela variação das perspectivas teóricas expostas na definição. Para alguns, inclusive, *dialética trágica* constituiria um oxímoro, é o caso de Rinesi (2009), por exemplo. Assim, dependendo da perspectiva teórico-filosófica, mesmo tratando-se da dialética, apesar da tensão dos contrários, haveria a possibilidade da resolução através da síntese. Sobre a diferença entre o pensamento dialético e o pensamento trágico, Rinesi explica:

Qual é essa diferença? Já a conhecemos: a de que se a dialética é um movimento que vai devorando (negando, assimilando) os distintos momentos particulares que a integram; a tragédia, em troca, *não* busca dissolver numa unidade maior os extremos das oposições que a constituem, mas antes define-se exatamente por sua obstinação em preservá-los intactos, irreduzíveis, inassimiláveis. Assim, “incorporada” pelo pensamento dialético em seu movimento devorador, a tragédia

³⁰ “Esse termo [dialética] que deriva o seu nome do diálogo, não foi empregado, na história da filosofia com um significado unívoco, que possa determinar-se e esclarecer-se uma vez por todas; mas recebeu significados diferentes, diferentemente aparentados entre si e não redutíveis uns aos outros ou a um significado comum. [...] É possível, na esteira da documentação histórica correspondente, desembocar em uma caracterização bastante genérica da D., que de algum modo resuma todas as outras. Pode-se dizer, por ex., que a D. é o processo em que comparece um adversário para ser combatido ou uma tese para ser refutada e que supõe, portanto, dois protagonistas ou duas teses em conflito; ou que é um processo que resulta da luta ou do contraste de dois princípios ou de dois momentos ou de duas atividades quaisquer” (ABBAGNANO, 2007, p.257).

fica reduzida a uma figura efêmera, transitória fugaz. Isso é o que queríamos dizer quando afirmávamos, como o fizemos tantas vezes, que a dialética é uma máquina de neutralizar a tragédia. (RINESI, 2009, p.237, grifos do autor)

Fazendo um parêntese, de acordo com nossos objetivos, ao referirmos à dialética, gostaríamos de fazer menção ao caráter agonístico e tenso das disputas dos contrários. Neste trabalho, nos posicionamos ao lado de Szondi, concebendo o trágico na perspectiva de uma estrutura dialética. Quanto à possibilidade ou não de uma síntese definitiva, efetuada em uma esfera para além do mundo dos fenômenos, mais adiante, ao adentrarmos o pensamento de Nietzsche, ficará claro que nosso ponto de vista é o da impossibilidade de qualquer apêndice metafísico que se apresente como saída para as tensões insolúveis postas pelo pensamento trágico.

No contexto alemão, ao comentar a definição de trágico em Schiller, Machado (2006) afirma que o trágico não prescinde da catástrofe. Além disso, o conflito é componente essencial, traduzindo-se em uma arte não conciliadora. Vejamos a seguir a visão de Schiller sobre o trágico:

A apresentação do sofrimento não é, portanto, o objetivo da tragédia; é um meio a serviço de seu fim, que é a apresentação do supra-sensível. Ou, mais precisamente, a liberdade do homem, o poder moral, seu aspecto supra-sensível, se manifesta na resistência ao sofrimento, no fato de suportá-lo, sentindo-o plenamente. [...] O aspecto sensível do homem tem de sofrer intensamente para que o seu aspecto racional possa manifestar sua independência. E quanto mais o afeto é forte, o que significa dizer, quanto mais a dor, o sofrimento, é violento – pois na base da experiência trágica apresentada pela tragédia se encontra o desprazer -, mais gloriosa é a manifestação da autonomia moral do homem. (MACHADO, 2006, p.56)

A citação acima comenta a concepção do trágico de Schiller. No entanto, nesse trecho, Machado ressalta que a reflexão do filósofo alemão não configura, propriamente, uma filosofia do trágico, pois ele se detém, majoritariamente, nas regras do gênero. Trouxemos a citação à baila porque ela é importante para reforçar o fato de o trágico, desde os primórdios de sua delimitação conceitual, ser caracterizado pelo enfrentamento, por parte do indivíduo, do sofrimento e da dor provocados por suas escolhas, que acontecem em um mundo compreendido como *lócus* para o afrontamento de forças contrárias e irreconciliáveis. Já desde a Grécia antiga, a tragédia poderia ser concebida, de forma geral, como a

representação do sofrimento pessoal, mesmo que entendido dentro de um contexto histórico-político.

Machado (2006) e Szondi (2004) consideram Schelling o primeiro pensador a propor uma filosofia do trágico, no sentido de um pensamento ontológico sobre a sua essência, desprendido da poética aristotélica. Ele o pensou também em termos de antagonismos de princípios; em seu caso, entre necessidade e liberdade, liberdade e destino. O herói se debate com um destino inexorável e, assim, nessa situação conflituosa afirma sua liberdade ao justamente sucumbir perante os desígnios que lhe são externos.

À medida que o herói trágico, na interpretação de Schelling, não só sucumbe ao poder superior do elemento objetivo como também é punido por sua derrota, ou simplesmente pelo fato de ter optado pela luta, volta-se contra ele próprio o valor positivo de sua atitude, a vontade de liberdade que constitui “a essência de seu eu. (SZONDI, 2004, p.31, grifos do autor)

Acrescenta, ainda, Szondi que, para Hegel, tal processo é dialético. Para nossos propósitos, importa comentar o paradoxo alojado na interpretação da tragédia apresentada por Schelling. O esforço do herói, atitude positiva, ativa, acaba por transforma-se, sem que ele o deseje ou queira, em morte, negatividade, fazendo com que, mais uma vez, a tragédia seja vista como algo que escapa à medida apolínea ligada à razão.

A base da reflexão de Schelling sobre o trágico se encontra em sua análise de *Édipo rei*, de Sófocles. Na opinião de Machado, foi a “primeira grande interpretação filosófica de Édipo” (MACHADO, 2006, p.95), no sentido de se desvincular de uma tradição de leitura normativa, vincada pela tradição aristotélica. No cerne do trágico, para Schelling, ainda segundo Machado (2006), estaria “[...] uma contradição entre a liberdade humana – que constitui a essência do eu, da subjetividade – e a potência do mundo objetivo, do destino, como uma maneira de homenagear a liberdade humana.” (MACHADO, 2006, p.95). No entanto, Szondi afirma que Schelling ainda não concebe a possibilidade de um “processo puramente trágico” (SZONDI, 2004, p.31), uma vez que há, em sua compreensão do trágico, um *télos*, que seria a liberdade. Além disso, a tragédia é vista como possibilidade de solução do conflito trágico, uma saída conciliatória para a oposição do par liberdade / determinismo, presente na estrutura da tragédia. Segundo Szondi, “Schelling certamente tinha em vista a afirmação da

liberdade obtida à custa do declínio do herói, pois desconhecia a possibilidade de um processo puramente trágico” (SZONDI, 2004, p.31).

Em síntese, a filosofia do trágico, apresentada de diferentes maneiras por diversos filósofos, segue afirmando a natureza dialética do conceito. Não é nosso objetivo, aqui, detalhar minuciosamente o ponto de vista filosófico de cada autor ligado ao idealismo alemão, tarefa que se mostraria muito além de nossas possibilidades, mas sim traçar linhas gerais que conduzam à compreensão do trágico, ainda que lacunar e, relativamente, heterogênea. Segue-se, portanto, que, neste item, desenvolveremos certas ideias de *alguns* filósofos representativos que nos auxiliarão em tal tarefa.

Principalmente com Hegel³¹, em cuja filosofia a contradição encontra lugar essencial, há também o choque de contrários. O mais importante, para os nossos propósitos, na filosofia hegeliana, é a ênfase na experiência regida pelo conflito, assumido como constitutivo na formação do sujeito. A respeito, Safatle (2012) expõe:

Por isso, tudo nos leva a crer que Hegel insiste que se trata de mostrar como a constituição dos sujeitos é solidária da confrontação com algo que só se põe em experiências de negatividade e desenraizamento que se assemelham à confrontação com o que fragiliza nossos contextos particulares e nossas visões determinadas de mundo. (SAFATLE, 2012, p.25)

Para o filósofo alemão, a dialética era muito mais que um princípio filosófico. Azevêdo (2002) explica:

Talvez devêssemos considerar que, para Hegel, a dialética não era somente uma lei do pensamento, mas uma lei do ser, uma lógica dinâmica que se aplicava à dimensão física e natural, aos indivíduos e à sociedade, aí incluída a história da raça humana, portanto, uma lógica passível de explicar também o funcionamento do universo dramático, já que este se apresenta como uma representação poética dessa realidade explicável pela dialética. (AZEVEDO, 2002, p.434)

Como podemos perceber na abordagem acima, Hegel considera todo o universo sob o prisma do conflito entre forças contrárias. Percebemos, também, analogia, em seu pensamento, entre o universo como um todo e o universo dramático. A ação dramática é produto do desejo humano por afirmação. Há, no

³¹ Dados os objetivos e a natureza da tese e a vastidão do pensamento hegeliano, focaremos nossa análise na *Estética*, mais especificamente, na III parte – Sistema das Artes, na seção dedicada à Poesia dramática.

entanto, outros desejos também em luta por afirmação, advindo, daí, colisões inevitáveis e conflitos os mais variáveis. Por outro lado, há uma ordem a reger as colisões, um sistema orgânico dentro do qual ocorrem as oposições. Não há fatos isolados, portanto, ou, se os há, eles se mostram falaciosos, uma vez que os acontecimentos fazem parte dos conflitos e, necessariamente, se encaixam em um todo orgânico³². A verdade, segundo o raciocínio do filósofo, está na convergência com o todo. Tal sistema mostra-se inteligível e é possível ao filósofo deduzir suas leis fundamentais. A tragédia seria compreendida dentro do gênero dramático. Dentro deste universo, por exemplo, o que daria certa coesão a ele é a unidade de ação, correlata do todo orgânico. Em relação ao drama, Hegel afirma que o gênero nasceu da necessidade humana de experimentar as ações humanas de forma conflituosa, não pacífica, conforme descrito a seguir:

A poesia dramática nasceu da nossa necessidade de ver os atos e as situações da vida humana representados por personagens que relatem os fatos e expressem os intentos mediante breves ou longos discursos. A ação dramática não se limita, porém, à calma e simples progressão para um fim determinado; pelo contrário, decorre essencialmente num meio repleto de conflitos e de oposições, porque está sujeita às circunstâncias, paixões e caracteres que se lhe opõem. Por sua vez, estes conflitos e oposições dão origem a ações e reações que, num determinado momento, produzem o necessário apaziguamento. (HEGEL, 1964, p.375)

O herói trágico representaria, no plano individual, a luta entre forças éticas substanciais que o extrapolariam e o orientariam. São forças que regem a vontade humana e são incondicionadas, justificam-se por si mesmas. Esta forma de pensar leva, inclusive, à compreensão polêmica, da parte de Hegel, que afirma que os sofrimentos, as dores e a morte podem ser vistos como meios de efetivação da vontade universal³³. Em seu sistema, tudo está justificado. As

³²Isso quer dizer que, uma vez estabelecido o início da ação, portanto, projetadas as bases para o conflito maior a partir do qual se desenvolverá a trama, conflitos menores emergirão, serão amplificados e em seguida superados, dando lugar a novos conflitos. Esse encadeamento de episódios conflituosos encaminha o conflito maior para uma solução final ao tempo em que, constituindo a condição mesma para a progressão da ação, retarda a solução definitiva” (AZEVEDO, 2012, p.436).

³³Esta forma de pensamento levou Ginzburg (2012) a escrever texto crítico ao pensamento hegeliano. Ginzburg analisa trecho da *Estética* que trata da poesia épica, frise-se. Entretanto, o princípio da necessidade aqui discutido também aparece ali, daí nosso interesse em comentar, brevemente, tal crítica. Para ele, as violências perpetradas pelo herói épico, que na reflexão de Hegel se identifica com o exercício de soberania política do Estado-nação, estariam justificadas dentro de tal esquema mental. “A superioridade de um herói configuraria, em termos conotativos, a superioridade de uma nação”. (GINZBURG, 2012, p.76)

individualidades estariam sujeitas a tal vontade e, portanto, suas perdas nada significariam do ponto de vista *menor* do indivíduo.

O verdadeiro conteúdo da ação trágica e dos fins perseguidos pelos autores destas ações é fornecido pelas forças universais que regem a vontade humana e se justificam por si mesmas: o amor carnal, o amor paternal e maternal, o amor filial, o amor fraternal e, conseqüentemente, o direito natural; depois os interesses da vida civil, o municipalismo e o patriotismo dos cidadãos, a autoridade dos reis; a vida religiosa, não sob a forma de um misticismo resignado que renuncia à ação ou como obediência passiva à vontade de Deus, mas, pelo contrário, sob a forma de uma intervenção ativa nos interesses reais e uma perseguição também ativa destes interesses. Esta atividade e este vigor são inerentes a qualquer caráter verdadeiramente trágico. (HEGEL, 1993, p.647)

Chama a atenção, neste trecho, a forma como Hegel compreende a relação entre as forças. Como podemos perceber, em relação à vida religiosa, o filósofo enfatiza a disputa de interesses e sua busca de forma ativa, em contraposição à certa atitude de resignação e passividade. A passagem destaca, portanto, o caráter agônico das forças em contato. Hegel é enfático em relação a isso. Para ele, as forças “[...] devem necessariamente opor-se e embrenharem-se em conflitos” (HEGEL, 1993, p.648).

Hegel defende que tais forças se materializam em forças morais e distintas. Os conflitos entre as forças acontecem através de contradições e reconciliações. O constante embate entre elas interrompe a harmonia “[...] da unidade primordial da substância ética, que é uma unidade, uma totalidade composta de forças éticas distintas” (MACHADO, 2006, p.130), provocando choques inevitáveis. Como Hegel registra abaixo:

A ação individual que visa, em circunstâncias determinadas, realizar um fim ou impor a superioridade de um caráter, adota necessariamente uma atitude de isolamento, levanta contra si a paixão oposta e assim se geram inevitáveis conflitos. Em princípio, o lado trágico consiste em que ambas as partes opostas têm igualmente razão, ao passo que na realidade cada uma concebe o verdadeiro conteúdo positivo do seu fim e do seu caráter como uma negação do fim e do caráter adverso e os combate, o que as torna igualmente culpadas. (HEGEL, 1993, p.648)

Assim, para Hegel, o trágico configura-se na luta em que ambos os lados se encontram plenamente justificados, não sendo possível, para um suposto juiz exterior à contenda, se posicionar de forma a dirimir o conflito. Além disso, o trágico diria respeito ao fato de, em tal contenda, um dos lados, para se

posicionar, necessariamente tem de anular e destruir o outro. O personagem trágico seria inocente/culpado, já que é “[...] alguém que nem escolhe nem delibera, por outro lado sua parcialidade pode levá-lo a atos culpáveis e sangrentos, dos quais ele assume a responsabilidade, provocando admiração”. (MACHADO, 2006, p.131). Atribui-se a Hegel também a problemática da responsabilização individual. De acordo com ele, a margem de escolha para o herói trágico é estreita, já que ele se mostra a materialização de forças maiores que o ultrapassam, forças morais e éticas.³⁴ Neste quesito, o autor se afasta da concepção aristotélica, que privilegia a ação em detrimento do caráter, como visto anteriormente, aproximando-se, por sua vez, da concepção platônica. O exemplo clássico de tal conflito se daria, de acordo com Hegel, em *Antígona*, em que o conflito se estabelece entre o Estado e a família, ambos plenamente justificados. Outro conflito marcante seria a contraposição existente entre o que o herói faz de forma deliberada e consciente e o que faz levado por uma força externa, o destino, por exemplo. É interessante perceber que o universo dramático, como já foi dito, é visto como obedecendo às leis gerais da dialética hegeliana. De acordo com essas leis, os conflitos são, de alguma forma, como que organizados a partir de um centro. No caso de uma peça trágica, o centro é ocupado pela figura do herói. É o que nos explica Azevêdo (2002):

Uma “ação” (no sentido de *mimesis* da práxis, portanto, de *mythos*) revela-se unitária quando cada uma de suas partes, ou seja, as pequenas ações que a compõem, abstraídas em uma estrutura temporal, provam ter contribuído para a cadeia dinâmica dos eventos. Isso remete-nos à segunda lei da dialética de Hegel, segundo a qual o universo estaria em contínuo movimento. Como a ação dramática é construída a partir de uma multiplicidade de ações conduzidas por diversos personagens, cada um deles perseguindo seus objetivos, é possível afirmar que o universo dramático também está em constante movimento. Mas estar em movimento não é condição suficiente para sugerir unificação: como abstração poética da realidade, o universo dramático que se pretenda coeso e unificado, não pode prescindir de um centro. No centro desse universo em movimento: o herói. (AZEVEDO, 2002, p.439, grifos da autora)

Chama-nos a atenção o fato de o filósofo conceber o universo como produto de forças conflitantes e algo caóticas, mas não abre mão de um ponto

³⁴ “Um sofrimento verdadeiramente trágico, pelo contrário, vincula-se às personagens como consequência dos próprios atos simultaneamente legítimos e culpados por causa dos conflitos que ocasionam, atos a que os indivíduos se não podem subtrair, impelidos como são pela totalidade do próprio eu” (HEGEL, 1993, p.649).

de apoio a partir do qual estrutura todo o caos. Portanto, para Hegel, em uma tragédia, os inúmeros conflitos, surgidos do choque entre uma tese e sua antítese, que, por sua vez, através da negação, gera outra situação conflituosa, perfazem uma espiral trágica que, apesar de importante, somente se justifica na medida em que contribui ou não para a trajetória do herói (AZEVEDO, 2002).

Devemos destacar, no entanto, que, em Hegel, apesar da existência de um universo profundamente eivado pelos conflitos os mais diversos, há também a existência de um fim, de um *télos*, que seria a possibilidade de compreensão racional, já que o universo hegeliano é regido pela razão. Os conflitos são compreendidos dentro de um todo orgânico, que progride em direção à unidade originária. Segundo Machado, a dialética é, para Hegel:

[...] a lei do movimento de retorno do espírito absoluto a si mesmo, a lei do encadeamento dos diferentes momentos que constituem o espírito absoluto, ao percorrer uma série de etapas, em que ele se manifesta de maneira cada vez mais universal, mais concreta. E se nesse processo dialético a negação tem um papel fundamental é porque o trabalho do negativo é o elemento impulsionador, a mola propulsora que leva à reconciliação, é porque pelo processo de negação da negação a contradição é superada-conservada em uma totalidade mais elevada. Assim, a dialética é um processo de superação-conservação (*Aufhebung*) em que duas ideias opostas se revelam como momentos de uma terceira ideia que contém as duas primeiras, elevando-as a uma unidade superior. (MACHADO, 2006, p.219)

Em última análise, apesar de o pensamento hegeliano ser marcado pelo caráter conflituoso, ainda assim ele converge para uma unidade. Além do mais, apesar do caos gerado pelos inúmeros choques entre afirmações de desejos individuais e forças éticas substanciais, o universo para Hegel é regido pela razão e, portanto, inteligível e passível de explicação e compreensão racionais. Há certa sistematicidade e unidade na forma como os conflitos se dão. Tal unidade se daria mediante a negação e supressão progressiva das diferentes particularidades unilaterais em direção a uma unidade substancial, que ele chama de espírito absoluto, dos quais os diferentes conflitos são apenas manifestações parciais. Nesse caminho, os indivíduos particulares são destruídos, uma vez que eles não puderam se harmonizar com os outros.³⁵

³⁵ “O que se encontra assim destruído no desenlace de um conflito trágico é unicamente a particularidade unilateral que, incapaz de se submeter a esta harmonia, se inclina demasiado,

Destacamos, portanto, que o que são destruídos são somente os indivíduos particulares, pois, após a destruição da individualidade que perturbava o repouso do princípio substancial, os conflitos são repostos e como que encenados por outras particularidades. Ao fim e ao cabo, portanto, a dialética hegeliana leva à reconciliação em uma totalidade mais elevada.³⁶ Ele chega a afirmar que o verdadeiro fim da tragédia é a satisfação do espírito, e não a exibição do sofrimento e do infortúnio. Tudo o que acontece com o indivíduo deriva de uma racionalidade absoluta, passível, portanto, de compreensão e justificação. No ponto final do percurso, nada mais distante da concepção da tragédia como aporia, conflito insolúvel, disputa irreconciliável e ideais afins.

2.4 – Nietzsche, pensador do trágico e a tragédia como *caosmo*

O filósofo mais original entre aqueles que se dedicaram a pensar o trágico é, sem dúvida, Nietzsche. A reflexão de Nietzsche, assevera Machado (2006), é o coroamento da trajetória histórico-filosófica sobre o trágico no contexto alemão, que começa com Schelling e passa por Hegel, Hölderlin e Schopenhauer. A reflexão nietzschiana é marcada pela congruência entre forma e conteúdo, uma vez que seus escritos fragmentários, poéticos, dramáticos e, de certa forma, performáticos, coadunam-se com a reflexão sobre o trágico visto como algo que resiste à completa explanação racional. Além disso, a singularidade do pensamento desse filósofo também se deve ao fato de ele pensar a Grécia de forma única, numa perspectiva dionisíaca, diferentemente da forma como seus contemporâneos a pensavam, dentro das premissas da historiografia e da filologia alemã clássicas: “[...] o elemento dionisíaco não é apenas um complemento, ele é o protagonista de uma retomada alemã da Grécia, sem o qual a tarefa estaria incompleta” (BURNETT, 2012, p.26).

até ao abismo, ao trágico da ação, ou vê-se pelo menos forçada, na medida do possível, a renunciar a seus fins” (HEGEL, 1993, p.648).

³⁶ “Acima do terror e da simpatia trágica encontra-se o sentimento da *conciliação* que a tragédia nos ocasiona pela contemplação da eterna justiça, cujo poder absoluto impregna a justificação relativa dos fins e das paixões exclusivas, por não poder admitir que o conflito e a contradição das forças morais, harmônicas na sua essência, se perpetuem e afirmem vitoriosamente na vida real” (HEGEL, 1993, P.649, grifos do autor).

Isso posto, para compreendermos a concepção do trágico em Nietzsche, focaremos nossos esforços em seu primeiro livro, *O nascimento da tragédia* (2007). Ali, o filósofo trabalha com dois “impulsos artísticos da natureza” (NIETZSCHE, 2007, p.29), antagônicos, mas complementares: o apolíneo e o dionisíaco. Ele segue, de alguma forma, portanto, a tradição acima referida, que pensa o trágico a partir da dualidade de princípios ontológicos. Ao se referir aos dois impulsos, logo no início do livro, por exemplo, segundo Nietzsche: “[...] ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta” (NIETZSCHE, 2007, p.24). Desde o início, portanto, está dada a característica que será a marca da reflexão nietzschiana e que, como temos visto, do trágico, a oposição de forças contrárias e antitéticas.

Em relação ao livro, o trataremos, de alguma forma, como reflexão estética independente em relação ao conjunto da obra, seguindo, deste modo, o pensamento de Burnett (2012), que compreende o primeiro livro de Nietzsche de forma autônoma e acredita ser possível encontrar ali diretrizes estéticas que formam um conjunto coeso. Dessa maneira, a menção a outros livros de Nietzsche e a outros aspectos de sua filosofia serão feitos visando auxiliar e iluminar a compreensão de seu conceito de trágico forjado em *O nascimento da tragédia*.

Quando à pulsão apolínea, diz respeito à representação, às formas, portanto à ordem, ao ordenamento que uma forma artística necessariamente apresenta, já que é fruto de elucubração intelectual prévia. Neste sentido, Apolo é o deus das individualidades, das formas particulares. Sua tarefa é inspirar e iluminar os feitos de individualidades excepcionais, conferindo-lhes brilho e relevância para que a glória desses heróis perdure no tempo. Retomando uma ideia de Schopenhauer presente em *O mundo como vontade e representação*, Nietzsche ressalta que Apolo representa o *principium individuationis*.

Assim, o apolíneo nos arranca da universalidade dionisíaca e nos encanta para os indivíduos: neles encadeia o nosso sentimento de compaixão, através deles satisfaz o nosso senso de beleza sedento de grandes e sublimes formas; faz desfilar ante nós imagens de vida e nos incita a apreender com o pensamento o cerne vital nelas contido. (NIETZSCHE, 2007, p.125)

Assim, em meio aos tormentos, ao caótico e ao informe das formas do mundo, ele destaca o indivíduo, plácido e supostamente seguro em relação a

um mundo de forças em luta que ele desconhece. Para ilustrar tal ideia, Nietzsche cita literalmente Schopenhauer quando ele apresenta a seu leitor a imagem de um barqueiro em sua frágil embarcação em meio a uma tormenta³⁷.

Na interpretação de Nietzsche, Apolo se aproxima das formas do sonho, que ordena através de imagens emoções, sentimentos e impulsos a princípio informes.

A bela aparência do mundo do sonho, em cuja produção cada ser humano é um artista consumado, constitui a condição de toda arte plástica, mas também, como veremos, de uma importante metade da poesia. Nós desfrutamos de uma compreensão imediata da figuração, todas as formas nos falam, não há nada que seja indiferente e inútil. Na mais elevada existência dessa realidade onírica temos ainda, todavia, a reluzente sensação de sua *aparência*: pelo menos tal é a minha experiência, em cujo favor poderia aduzir alguns testemunhos e passagens de poetas. (NIETZSCHE, 2007, p.25, grifo do autor)

Segundo Nietzsche, são duas as características intrínsecas a Apolo: o brilho e a aparência. São tais características que saltam aos olhos ao se analisar a epopeia homérica, por exemplo. Ali, em meio a combates, batalhas, morte, dor e sofrimento, destaca-se a bela forma como a matéria é narrada. “Apolo ultrapassa o sofrimento do indivíduo pela glória da luz” (NIETZSCHE apud Machado, 2006, p.206). Nietzsche compreende Apolo em correspondência direta com o mundo dos sonhos, que, para ele, é como um bálsamo, “[...] de natureza reparadora e sanadora” (NIETZSCHE, 2007, p.26). A relação com o mundo dos sonhos se deve à potência desse mecanismo em criar imagens, imagens ricas e pungentes que auxiliam o homem grego a olhar o lado sombrio do mundo. A realidade balsâmica do sonho é contraposta à natureza lacunar da realidade cotidiana. Dessa forma, o sofrimento é colocado em segundo plano diante dos feitos luminosos do herói, que permanecem na memória do seu povo através de sua lembrança, de sua glória, de seu brilho. Aliás, já nos primórdios do pensamento do filósofo sobre a tragédia, a atitude de valorização das forças da vida, do plano dos fenômenos se manifesta na ênfase dada às realizações mundanas dos heróis. O brilho se deve aos seus feitos em meio ao mundo,

³⁷ “Tal como, em meio ao mar enfurecido que, ilimitado em todos os quadrantes, ergue e afunda vagalhões bramantes, um barqueiro está sentado em seu bote, confiando na frágil embarcação; da mesma maneira, em meio a um mundo de tormentos, o homem individual permanece calmamente sentado, apoiando, apoiado e confiante no *principium individuationis*” (Schopenhauer apud Nietzsche, 2007, p.27).

demonstrando a importância do embate das forças contrárias na vida dos homens.

Como vimos, de acordo com Nietzsche, a arte épica é uma forma de lidar com o sofrimento, com o lado aterrador da vida, pois cria como que um escudo contra tal faceta. As metáforas de luz se contrapõem às das trevas, que indicam sofrimento, mas não no sentido de desvalorizá-lo, mas sim de compreendê-lo como intrínseco à vida em toda a sua potência. A contraposição dos opostos é necessária, não é vista como algo que perturba e deve ser eliminado em favor da harmonia ou de algum tipo de realidade em que não haveria tal antagonismo. Assim, a arte configura-se como ilusão, necessária ao indivíduo no embate com as formas desagregadoras que se encontram no cerne do mundo, forças dionisíacas. Deve-se ressaltar que ilusão não tem conotação depreciativa para Nietzsche, como se houvesse um mundo para além dos fenômenos ilusivos. Na visão de Machado (2006), inextricavelmente ligada à noção de forma e beleza, está a de aparência. Assim, surgem também noções correlatas ligadas ao olhar e à imagem, pois o mundo grego, ainda segundo Machado (2006), é um “espelho transfigurador”. “A visão onírica, a visão extática, é uma proteção, um abrigo que permite olhar com a mesma alegria o que há de sombrio no mundo” (MACHADO, 2006, p.207). Como se pode perceber, a atitude nietzschiana, já desde aqui, mostra-se diferente da concepção ascética de Platão e de parte da filosofia racionalista depois dele: não há a procura da harmonia e quietude em um mundo de abstrações conceituais. Como vimos em Hegel, por exemplo, que, apesar de conceber o universo como produto de forças antitéticas, acaba por encontrar a reconciliação no plano do Espírito Absoluto.

Seguindo o raciocínio nietzschiano, tal forma de lidar com a realidade é um falseamento dela, fazendo com que o olhar do grego seja desviado para os aspectos resplandecentes da existência, apenas. Neste primeiro momento da reflexão nietzschiana, como se percebe, seu pensamento se estrutura em torno da dicotomia aparência x essência, com a ressalva de que não é atribuído à aparência caráter negativo. Muito pelo contrário, sua filosofia se configura como um elogio da aparência, pois tal estratégia se faz necessária à manutenção e intensificação da existência³⁸.

³⁸ “Sabe-se que o jovem Nietzsche é marcado pelo pensamento de Kant e, sobretudo, de Schopenhauer. Em *O nascimento da tragédia*, ele estrutura sua argumentação a partir das

O grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos. Aquela inaudita desconfiança ante os poderes titânicos da natureza, aquela Moira a reinar impiedosa sobre todos os conhecimentos, aquele abutre a roer o grande amigo dos homens que foi Prometeu, aquele horrível destino do sagaz Édipo, aquela maldição sobre a estirpe dos Átridas, que obriga Orestes ao matricídio, em suma, toda aquela filosofia do deus silvano, juntamente com os seus míticos exemplos, à qual sucumbiram os sombrios etruscos – foi, através daquele artístico *mundo intermédio* dos Olímpicos, constantemente sobrepujado de novo pelos gregos ou, pelo menos, encoberto e subtraído ao olhar. (NIETZSCHE, 2007, p.33-34, grifo do autor)

Diante do exposto, o mundo do terror e da violência, representado pelas trajetórias de Édipo, Prometeu e Orestes, é sobrepujado, *encoberto e subtraído ao olhar*. Nesse sentido, a arte dos deuses olímpicos é uma proteção contra o caótico, o desregramento e o informe. Tal proteção se apresenta sob a forma da ordem, dos limites, da proporção, do equilíbrio e da delimitação, princípios esses emblematicamente representados pela arte de Homero. É interessante traçar um paralelo, aqui, com a valorização da poesia promovida por Aristóteles na *Poética*. Nesta obra, ele valoriza a poesia porque ela transmuta a representação da dor em prazer através da catarse das emoções. Na concepção nietzschiana, opera-se algo análogo. “A luz é uma ilusão. Os deuses e heróis épicos são miragens artísticas que tornam a vida desejável. Ao transformar em aparência não só o agradável, mas também o sombrio, o poeta épico dá à vida prazer e alegria” (MACHADO, 2006, p.207). O que fundamenta a valorização do poeta e da poesia é sua concepção do belo. Neste momento de sua filosofia, seguindo a terminologia de Schopenhauer, Nietzsche afirma que o belo tem a função de nos proteger da necessidade cega da vontade, proporcionando-nos alívios momentâneos dos sofrimentos ligados à vida. Podemos perceber também ecos da visão romântica do poeta como gênio criador, alguém mais próximo da essência das coisas, perspectiva que aparece em Kant e Schelling, por exemplo. Como afirmamos, o *Nietzsche do Nascimento* da tragédia ainda se encontra

categorias de fenômeno e coisa em si (kantianas), de representação e vontade (schopenhauerianas), mas também platônicas de aparência e essência. Nesse sentido, uma das originalidades do livro, quanto à sua crítica da metafísica racional, é a valorização da aparência, do fenômeno, da representação, pela interpretação das figuras de Apolo e dos deuses olímpicos considerados como criações de uma arte apolínea. A realidade dos deuses olímpicos é uma aparência, uma mentira poética” (MACHADO, 2006, p.207).

como que preso ao pensamento metafísico, a despeito da tentativa de sua superação.

O dualismo no pensamento nietzschiano, todavia, se delineia também com a introdução do princípio contrastivo em relação ao apolíneo, qual seja, o dionisíaco, representado pelas forças desordenadoras que também formam a vida. Aqui, começamos a adentrar, propriamente, na seara do trágico. Por que Nietzsche não se contenta com a explicação da pulsão apolínea, efetivada na análise da poesia épica? Por duas razões, principalmente. A primeira delas, discutida por Machado (2006), se relaciona ao fato de o apolíneo se aproximar, arriscadamente, à maiêutica socrática, reduzindo-se, portanto, a um racionalismo estéril, que reduz a realidade a princípios lógico-rationais. Assim, “[...] se Nietzsche não se denomina um filósofo apolíneo, é porque vê nisso uma limitação ou insuficiência, no sentido de que, abandonado a si mesmo, o saber apolíneo transforma-se em saber racional” (MACHADO, 2006, p. 211).

A segunda explicação para a crítica do filósofo à pulsão apolínea como único princípio estruturante da realidade diz respeito à limitação que seria imposta à própria realidade. É que a pulsão apolínea como que amputa a vida em toda a sua potência e realidade, porque encobre-lhe aspectos essenciais e constitutivo: o sofrimento, a dor, a morte, aspectos dissonantes e eventos disruptivos que compoariam a face dionisíaca do mundo. Lembremos que Apolo é visto como um véu que protege o indivíduo dos elementos sombrios que o circundam através de suas imagens resplandecentes e oníricas. Explica Machado:

A Grécia ensinou a Nietzsche – ensinamento que lhe foi útil inclusive na composição do seu Zarathustra – que uma cultura apolínea, ao pretender negar o lado sombrio, tenebroso, da vida pela criação da ilusão do indivíduo heroico é impotente contra um saber aniquilador da vida, tal como o que se manifesta no culto a Dioniso. Em tudo o que o dionisíaco penetrou, o apolíneo foi suspenso e aniquilado. (MACHADO, 2006, p.211)

Este indivíduo heroico ao qual Nietzsche se refere sobrevive enquanto arquétipo no sujeito moderno, que a tudo suplanta com seu saber racional triunfante. Figura que é questionada pelo saber trágico, que forja conceitos como o de *hybris*, introduzindo elemento supostamente disruptivo e desestabilizador na trajetória do herói. Assim, Dionísio se colocaria em polo oposto ao da cultura

apolínea. É importante notar que tal ponto de vista não é privilégio de Nietzsche, a despeito de sua singularidade, pois, conforme vimos, outros filósofos que analisaram o trágico também o pensaram em termos de princípios opostos, mesmo que certa harmonização esteja em seu horizonte. Neste sentido, esta passagem de Machado (2006) é esclarecedora com relação a tal linhagem:

Em *O nascimento da tragédia*, possivelmente pensando em Winckelmann, Nietzsche se insurge contra a ideia de que a arte grega possa ser explicada por um único princípio. Mas não se pode esquecer que isso não é uma novidade de sua filosofia, pois para toda a filosofia do trágico não se trata mais de interpretar a arte grega como “nobre simplicidade e serena grandeza”. A tal ponto que, mesmo quando os pensadores do trágico postularam, em sua reflexão sobre a tragédia, uma harmonia, ela é o produto de uma oposição de princípios. (MACHADO, 2006, p.215, grifos do autor)

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche, ao relacionar os dois princípios antagônicos, a princípio os reconcilia com a arte trágica, pois ela seria produto da união dos dois contendores. Sob o fundo sombrio e informe do princípio que rege todas as coisas, o princípio dionisíaco, que se configura como o todo, o uno, se ergueria o princípio da individualidade, o apolíneo, dando forma individual e expressão a Dionísio através da tragédia. Daí a pergunta: estaria Nietzsche se alinhando ao pensamento de Hegel e desaguando em uma conciliação através de uma forma superior, através da qual o antagonismo é transformado em unidade?

As respostas dos intérpretes são variadas. Deleuze (1976), por exemplo, compreende o dualismo no pensamento nietzschiano, no livro *O nascimento da tragédia*, como contradição entre unidade e individualidade, o uno e o singular. Mas com a ressalva de que a forma como ele concebe a contradição e a solução é ligeiramente diferente da hegeliana: não há processo dialético, rigorosamente falando, no sentido de que ambos os vetores são anulados em favor da síntese³⁹. Isto porque há a prevalência de Dionísio sobre o conflito, não havendo síntese, portanto; mas a expressão do conflito é apolínea, já que acontece através da forma dramática, com seu senso de forma e limites bem desenvolvidos. Daí ele cunhar o termo *caosmo*, que dá título a esta seção. Com a junção de caos e

³⁹ “A dialética, em geral, não é uma visão trágica do mundo, mas, ao contrário, a morte da tragédia, a substituição da visão trágica por uma concepção teórica (com Sócrates), ou melhor ainda, por uma concepção cristã” (com Hegel). (DELEUZE, 1976, p.15).

cosmo, o termo alude à arte trágica como aquela em que os dois princípios se encontram entrelaçados, mesmo com a prevalência de um deles (DELEUZE, 1976).

Desse modo, para fornecer resposta satisfatória, teremos que recorrer ao conceito que fundamenta o pensamento nietzschiano, o qual somente aparecerá nomeado como tal posteriormente: a vontade de potência. Alinhamo-nos, portanto, a Marton (2000) que a concebe como o princípio que se manifesta em tudo que é vivo e caracteriza-se pela oposição e embate entre forças, compreendendo a vida como combate incessante de vetores opositivos. “É por encontrar resistências que a vontade de potência se exerce; é por exercer-se que torna a luta inevitável” (MARTON, 2000, p.42). Em seu livro, Marton nos explica que a vontade de potência se exerce em todos os níveis, no plano social, histórico, cultural, e também no nível orgânico: “Efetivando-se, faz com que a célula esbarre em outras que a ela resistem; o obstáculo, porém, constitui um estímulo. A luta desencadeia-se de tal forma que não há pausa ou fim possíveis” (MARTON, 2000, p.42). Outra resposta interessante, que se mostra próxima à compreensão do trágico que adotamos nesta tese, também similar à de Marton, é a de Sarah Kofman, trabalhada por Machado (2006) em seu livro, como destacado abaixo:

Mas não seria possível explicar a relação entre essas duas forças estéticas da natureza – que, apesar da tensão que persiste entre elas, se tornam complementares – de maneira diferente? É o que faz, por exemplo, Sarah Kofman ao negar que a relação Apolo e Dioniso deva ser pensada a partir do modelo dialético, “como uma contradição entre duas ideias que poderiam ser ‘substituídas [‘relevées’] por uma terceira, a tragédia”. Ela prefere pensá-la pelo modelo heraclítico “de uma relação conflitual entre dois tipos de força, cada um por sua vez vencedor, o triunfo provisório de um dos dois lutadores dando a aparência de harmonia, enquanto a guerra e a luta são, de fato, permanentes”. (MACHADO, 2006, p.220, grifos do autor)

Ao assim também pensarmos o trágico em Nietzsche, somos congruentes com a proposta pouco a pouco esboçada: pensar o trágico através de conceitos e figuras de linguagem que o compreendem como situação aporética. A referência a Heráclito, pensador grego pré-socrático fundamental para compreender o pensamento de Nietzsche também é importante para nosso propósito, conforme se constatará quando da discussão da relação entre o trágico e o campo contemporâneo.

Ponto importante para a compreensão do trágico em Nietzsche se liga ao conceito de sublime. Embora Machado (2006) não faça menção ao sublime no *Nascimento da tragédia*, ele ressalta que o sublime, a partir de Kant, é sempre compreendido mediante “[...] dois termos de níveis, peso ou potência diferentes: um marcado pelo finito, pela limitação, pela forma; o outro, pelo infinito, pela ilimitação, pelo informe.” (MACHADO, 2006, p.222). Podemos inferir, assim, que o sublime pode ser igualado, por analogia, à pulsão dionisíaca, já que esta também é caracterizada pelo informe, pelo indeterminado, por forças incontroláveis e disruptivas. O sublime se ligaria, então, à relação que a arte trágica estabelece entre o dionisíaco e o apolíneo. O que seria a arte trágica, pensada nesses termos, então? Mais uma vez, recorremos a Machado, ao citar Nietzsche:

Importa antes de tudo transformar o pensamento de desgosto com respeito ao horror e ao absurdo da existência em representações que permitam viver: são o *sublime* [aqui os editores das obras completas indicam que Nietzsche anotou na margem do manuscrito o número de uma página de O mundo como vontade e representação] como sujeição artística do horror e do *ridículo* como alívio artístico do desgosto do absurdo. Esses dois elementos entrelaçados estão unidos em uma obra de arte que imita a embriaguez, que joga com a embriaguez. (NIETZSCHE apud MACHADO, 2006, p.221-222, grifos e comentários do autor)

Desse excerto nietzschiano podemos inferir que a arte trágica trabalha com os elementos terríveis do mundo, representando-os e tornando possível a sua expressão em toda a sua plenitude. Trabalha com o indeterminado, aquilo que não é passível de representação, enfim, com o dionisíaco. Note-se, porém, que há uma hierarquia entre os dois termos, uma vez que o dionisíaco representa o todo, o indeterminado, o uno e o apolíneo, como forma artística, somente organiza e formata a massa informe e grandiosa que constitui o primeiro. Nessa hierarquia, entretanto, Nietzsche toma partido do dionisíaco, que se mostra como força preponderante. Entretanto, partindo do comentário ao drama *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner, Nietzsche chega a uma afirmação geral sobre, apesar da prevalência do dionisíaco na tragédia, a relação, ao fim, algo harmônica entre estas duas potências, expressas através da forma apolínea, como mostra este trecho:

No efeito conjunto da tragédia, o dionisíaco recupera a preponderância; ela se encerra com um tom que jamais poderia soar a partir do reino

da arte apolínea. E com isso o engano apolíneo se mostra como o que ele é, como o véu que, enquanto dura a tragédia, envolve o autêntico efeito dionisíaco, o qual, todavia, é tão poderoso que, ao final, impele o próprio drama apolíneo a uma esfera onde ele começa a falar com sabedoria dionisíaca e onde nega a si mesmo e à sua visibilidade apolínea. Assim, a difícil relação entre o apolíneo e o dionisíaco na tragédia poderia realmente ser simbolizada através da aliança fraterna entre as duas divindades: Dionísio fala a linguagem de Apolo, mas Apolo, ao fim, fala a linguagem de Dionísio: com o que fica alcançada a meta suprema da tragédia e da arte em geral. (NIETZSCHE, 2007, p.127)

Quanto à relação entre as duas grandezas, somente temos acesso ao todo através da diminuição da força dionisíaca, como que de forma negativa. Infere-se sua grandeza através de uma outra, infinitamente menor, a forma apolínea. Estabelece-se, dessa forma, uma diferença de ordem hierárquica também entre o belo, representado na reflexão nietzschiana pela epopeia como signo da aparência, da inverdade, e pela tragédia, que se colocaria como símbolo da verdade dionisíaca, mesmo que sob a máscara apolínea. Para o filósofo, é sublime o jogo artístico com a desordem dionisíaca, representada através da peça trágica. Esta, por meio da junção entre o dionisíaco e o apolíneo, proporciona a “representação teatral do horror” (MACHADO, 2006), como mostra Machado abaixo:

A tragédia é a união dos dois impulsos, das duas forças: o horror dionisíaco da natureza e a beleza apolínea da arte. Dito mais explicitamente: a tragédia é a utilização de um dos elementos, a máscara, como forma artística que permite o acesso, pelo distanciamento apolíneo da visão, ao informe da natureza. A impossibilidade de uma apresentação direta de Dioniso exige a intervenção de Apolo, que estende o véu da aparência como um modo de tornar suportável a presença do deus ao homem. Retomando expressões de Kant a respeito do sentimento sublime, seria possível dizer que o sublime para Nietzsche é uma “apresentação indireta”, uma “apresentação negativa” do terrível da natureza, da vontade, do uno originário, possibilitada pela arte trágica. (MACHADO, 2006, P.224, grifos do autor)

A arte trágica, nesta fase do pensamento nietzschiano, opera a junção entre aparência e essência, fazendo articulação entre as duas pulsões e, diferentemente da poesia épica, que privilegia a aparência, “[...] possibilita uma experiência trágica da essência do mundo” (MACHADO, 1999, p.25). Como percebemos, nessa fase, o pensamento nietzschiano ainda se apresenta com contornos metafísicos. Para ele, uma vez que a tragédia possibilita uma

apresentação das forças dionisiacas, ainda que subtraídas de sua plena potência através da representação apolínea, ela pode fornecer ao indivíduo que participa do espetáculo como espectador a consolação da alegria de perceber que o aniquilamento do indivíduo não é nada diante da eternidade do Uno. Dito de outra forma, o próprio fim do espectador não é nada diante do Indeterminado, do qual ele faz parte⁴⁰. O indivíduo, mostra-se, neste esquema, apenas uma parte ínfima de um todo maior que o ultrapassa e que não tem começo nem fim, portanto. É o que este “primeiro” Nietzsche chama a *consolação metafísica*.

A alegria metafísica com o trágico é uma transposição da sabedoria dionisiaca instintivamente inconsciente para a linguagem das imagens: o herói, a mais elevada aparição da vontade, é, para o nosso prazer, negado, porque é apenas aparência, e a vida eterna da vontade não é tocada de modo nenhum por seu aniquilamento. (NIETZSCHE, 2007, p.99)

Devemos destacar, contudo, que esta relação somente ocorre sob os auspícios do conflito entre o apolíneo e o dionisiaco, ou, em outros termos, entre o *principium individuationis* e o uno originário. De acordo com a interpretação de Machado (1999), a tragédia representa para Nietzsche “[...] a derrota do saber apolíneo e a vitória do saber dionisiaco na medida em que faz da individualidade um mal e a causa do sofrimento” (MACHADO, p.25, 1999).

Pensando em termos mais gerais, a falência do herói, sua morte e derrocada indicam, nas tragédias, o deslocamento do foco das ações heroicas para o *pathos*, representado pelos infortúnios que o personagem trágico enfrenta e aos quais se submete. Os sofrimentos do herói, seus percalços e, ao final, sua derrota representam, paradoxalmente, para Nietzsche, a vitória do uno originário, que afirma sua força e supremacia através do esmagamento do indivíduo. Curiosamente, para Nietzsche, “[...] o desaparecimento se torna tão digno e venerável quanto o nascimento e que aquilo que nasceu deve cumprir, com o desaparecimento, a tarefa que lhe incumbe como individualidade” (NIETZSCHE *apud* MACHADO, 1999, p.25). Isto porque, neste momento, a arte trágica tem um papel redentor. Através do aniquilamento do herói, o espectador

⁴⁰ É interessante notar, aqui, a semelhança deste Nietzsche metafísico com Hegel quando este propõe que a destruição do indivíduo ou até de uma nação inteira não deve levar ao desespero, mas deve ser compreendida dentro da ordem necessária de todas as coisas, sendo apenas etapa da progressão rumo ao Espírito Absoluto, conforme vimos quando tratamos de sua filosofia.

tem acesso à certeza de que a individualidade será abolida e a unidade restaurada, que, enfim, a vida eterna continuará em movimento. A propósito, a leitura da catarse de Nietzsche, nesta fase, também se coaduna com a consolação metafísica de seu raciocínio. Lendo a catarse sob uma perspectiva médica, ele a compreende como um tonificante que confere forças ao espectador para se alegrar com o sofrimento e destruição do herói, já que não se trata da aniquilação do vida, mas apenas daquela individualidade. Nas palavras de Szondi (2004), temos em Nietzsche uma dialética positiva, “[...] o dionisíaco se afirma justamente na medida em que, a despeito de seu prazer na aparência apolínea que constitui sua objetivação, nega esse prazer e essa aparência, criando um prazer mais elevado a partir do aniquilamento do mundo visível da aparência” (SZONDI, 2004, p.69) No entanto, devemos ressaltar que não se trata, aqui, de valorizar uma suposta essência por detrás da aparência, uma vez que o prazer proporcionado pela tragédia somente pode acontecer “[...] em forma de representação, de imagem, de ilusão, isto é, apolineamente” (MACHADO, 1999, p.26). Os dois princípios são, conforme dissemos, antagônicos mas complementares.

E, assim, a conclusão do seu livro sobre o nascimento da tragédia encaminha o leitor para o desaparecimento da arte trágica, solapada pelo racionalismo de Sócrates e Eurípedes. O tom é de lamento e pesar. Sobre a introdução do prólogo na estrutura da tragédia por parte de Eurípedes, Nietzsche afirma que tal aconteceu porque “[...] uma divindade precisava, em certa medida, garantir ao público o desenrolar da tragédia e tirar toda dúvida quanto à realidade do mito: mais ou menos como Descartes só conseguiu demonstrar a realidade do mundo empírico apelando para a veracidade de Deus e a sua incapacidade para a mentira” (NIETZSCHE, 2007, p.79-80). Assim, a introdução do prólogo é abordada de forma irônica e o par verdade / mentira é trazido à cena de forma a colocar o acento negativo sobre Descartes e sua necessidade de verdade. Além disso, a explicação que esgotaria o mito, (*tirar toda a dúvida quanto à realidade do mito*), também é vista de forma negativa, como se ela fizesse com que a arte trágica fosse rebaixada com relação ao seu potencial dionisíaco. Quanto à crítica a Sócrates, vista como crítica à racionalidade filosófica moderna clássica, que, por sua vez, se confunde com a crítica à racionalidade científica moderna, irá percorrer a obra nietzschiana do início ao fim, configurando-se um de seus

esteios fundamentais. A crítica à ciência, em seu pensamento, é a crítica à verdade como um valor supremo e a valorização, por consequência, de um pensamento muito mais potente e que foi esquecido em favor da racionalidade moderna, a arte. Eis um trecho da crítica à Sócrates:

Imaginemos agora o grande e único olho ciclópico de Sócrates, voltado para a tragédia, aquele olho que nunca ardeu o gracioso delírio de entusiasmo artístico – e pensemos quão interdito lhe estava mirar com agrado para os abismos dionisíacos: o que devia ele realmente divisar na “sublime e exaltada” arte trágica, como Platão a denomina? Algo verdadeiramente irracional, com causas sem efeitos e com efeitos que pareciam não ter causas; e, no todo, um conjunto variegado e multiforme que teria de repugnar a uma índole ponderada, constituindo, entretanto, para as almas sensíveis e suscetíveis uma perigosa isca. (NIETZSCHE, 207, p.84-85, grifos do autor)

É importante destacar, no trecho acima, como Nietzsche avalia negativamente o pensamento socrático, que denega os *abismos dionisíacos* e somente valoriza aquilo que pode ser lido pela lógica causa-efeito. O dionisíaco é visto como algo a ser extirpado, um princípio repugnante porque multiforme e fora de controle. O pensamento de Nietzsche, conforme o temos apresentado, tenta resgatar da vala em que foram depositadas pela racionalidade moderna as forças dionisíacas do desregramento e da desrazão, conferindo-lhes, também, importância fundamental e localizando sua morada na arte.

À medida que testemunhamos a detestável emergência do “homem teórico”, o exultante espectador estético cede terreno para o tristonho eunuco acadêmico, com sua patética ilusão de que o pensamento pode penetrar e até mesmo corrigir o Ser. Para Nietzsche, entretanto, o mundo é essencialmente ilegível, e o “conhecimento trágico”, que precisa da arte para tornar toleráveis seus insights aterradores, envolve uma compreensão da falta de significado do mundo. (EAGLETON, 2013, p.46, grifos do autor)

O que Eagleton (2013) expressa em seu livro é que o trágico é visto por alguns teóricos como uma espécie de *contrailuminismo*. No entanto, sua crítica concentra fogo nos autores ligados ao pós-estruturalismo, que, seguindo a esteira de Foucault, leitor de Nietzsche, veem o trágico como uma espécie de bastião das forças dionisíacas perante aos avanços da razão teórico-analítica, acentuando o valor positivo do polo dionisíaco, semelhante à compreensão do trágico por Costa (2010), já assinalada nesta tese. Para Eagleton, nada mais errôneo do que essa forma de ver o trágico, pois, segundo o Nietzsche do

Nascimento da tragédia, “[...] os gregos antigos, pelo contrário, sabiam o bastante para temer e abominar o dionisíaco e, ao mesmo tempo, venerá-lo” (EAGLETON, 2013, p.48). Esta perspectiva controversa será assunto do próximo item.

2.5 – A sabedoria trágica

A leitura que Nietzsche empreende da tragédia configura-se, claramente, como crítica ao racionalismo inaugurado por Sócrates e Platão; como tentativa de explorar a poesia trágica, um tipo de saber; como alternativa ao tipo de pensamento inaugurado pelos filósofos gregos acima mencionados. O centro do argumento nietzschiano se coloca contra a desvalorização do poeta pela corrente racionalista platônica, que o desqualifica porque acredita que ele opera por conceitos errôneos e, ao fim e ao cabo, não sabe o que faz.

Essa antinomia entre arte trágica e metafísica racional, apresentada por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, significa, portanto, duas coisas, por um lado, o “socratismo estético” subordinou o poeta ao teórico, ao pensador racional, e considerou a tragédia irracional, isto é, um compromisso de causas sem efeito e de efeitos sem causa; por outro lado, a arte trágica é a atividade que dá acesso às questões fundamentais da existência, e se constitui, ainda hoje, como antídoto à metafísica racional. (MACHADO, 1997, p.12, grifos do autor)

Por nosso turno, postulamos que há um saber no desregramento da tragédia, um saber de tipo especial, já que se constitui como não-saber. Enquanto a metafísica e o espírito científico postulam a possibilidade de possuir a chave que dá acesso ao âmago do Ser, da natureza, a arte trágica põe em cena limitações, encruzilhadas e limites intransponíveis que se encontram no caminho dos homens.

Em todas elas [a autora se refere a algumas imagens de Eurípedes exibidos no texto] o poeta nos leva a contemplar a condição humana, seus limites e seus desejos *desmedidos* e, com relação à tragédia – se não o sabemos, sentimos – a *questão do limite* foi e será sempre inquietante, sobretudo, porque ela se constitui na paradoxalidade do fato de que o homem, ainda que seja um ente de limites, abriga em seu ser – ilimitadamente – o desejo. (BARBOSA, 2002, P.216, grifos da autora)

Portanto, como crítica aos excessos e exposição da *hybris* do saber racional, a filosofia nietzschiana se harmoniza com o desenvolvimento do presente estudo. Cabe, aqui, destrinçarmos de que se trata o saber trágico.

Antes, porém, devemos ressaltar que o título desta seção se deve ao livro de Michel Onfray (2014), *A sabedoria trágica*. Assim, para definir sabedoria, recorreremos a Houaiss (HOUAISS, 2009, p.1688): “justo conhecimento das verdades”, como exemplo, “não era culto, mas tinha a sabedoria da vida”. O título do livro de Onfray, a nosso ver, revela certa ironia, reforçada pela acepção registrada no dicionário (“conhecimento das verdades”). A ironia é ressaltada também pelo subtítulo do livro, *Sobre o bom uso de Nietzsche*, o qual parece fazer alusão à prática contemporânea de baratear a complexidade de sistemas filosóficos, com o intuito de usá-los de forma pragmática. Neste caso, inverte-se um pouco essa lógica e faz-se “bom uso”.

Assim, o filósofo que filosofava com o martelo, implodindo as verdades, tem seu nome ligado justamente a palavra que mais abominava: verdade. Sigamos os desdobramentos dessa lógica particular: verdade leva a sabedoria, que, por seu turno, acarreta orientação, o que é profundamente antitético ao filósofo. No entanto, ainda assim conservemos os paradoxos ao gosto do filósofo alemão, conservemos o jogo com as palavras e seus sentidos conflitantes, a ironia, e perguntemo-nos: qual seria a *sabedoria trágica* em Nietzsche? É possível extrair algum tipo de *sabedoria trágica* que seja antagônica à visão de mundo platônica/judaico-cristã? A resposta às perguntas articula-se, diretamente, a alguns pontos da concepção nietzschiana sobre a tragédia, principalmente quanto ao papel do dionisíaco e à importância das forças conflitantes na configuração do trágico. A sabedoria nietzschiana, de acordo com Onfray, assim se define:

Roda Íxion, suplício de Tântalo e rocha de Sísifo, o Mundo visto por Nietzsche é figura da repetição e modalidade do caos. Seus traços fulgurantes são de fogo. Nem esforço em direção ao Éden, nem progressão em direção ao Paraíso, o Mundo é um pretexto para o Pólemos, um argumento para a guerra e o conflito. Nesse campo de batalha se enfrentam potências cegas cujos trajetos e destinos contraditórios tecem estranhas tapeçarias. Nós e tramas, as peripécias do real são ilustrações dessas danças magnéticas. (ONFRAY, 2014, p.39)

O trecho acima segue o estilo nietzschiano e a imagem que se cria é de movimento perpétuo, um universo feito de potência e fogo, colisões, forças magnéticas que se atraem e se repelem, tecem trajetos não-lineares, formando uma tapeçaria caótica. Como vimos, o confronto é parte constitutiva da cosmologia nietzschiana. Diferentemente do que Nietzsche apresenta no *Nascimento da tragédia*, não há possibilidade de redenção ou consolação metafísica. O movimento sem *telos* descrito por Onfray é perpétuo, obedece aos movimentos advindos de potências cegas⁴¹. Danças contemporâneas magnéticas. “A ordem morreu, a harmonia também. [...] Dessa lama ardente, não sairão jamais nem ordem, nem harmonia, nem sentido, nem evidência ” (ONFRAY, 2014, p.40). A sabedoria nietzschiana é o avesso da sabedoria, da orientação. O terreno é dominado por forças dionisíacas. Como em sua primeira *filosofia*, a do *Nascimento da tragédia*, sob a aparente ordem jazem as forças dionisíacas, sem direção, disruptivas. Considerando-se a reflexão sobre a tragédia, podemos dizer que a concepção sobre a natureza dionisíaca da tragédia, ainda em caráter embrionário, se expande e se relaciona, aqui, com um aspecto mais desenvolvido em sua filosofia, um pouco mais tardiamente, a vontade de potência.

A sabedoria trágica nietzschiana passará, portanto, pelo seu conceito de vontade de potência⁴². A vontade designa o mundo, a totalidade do real, a realidade em geral, não se encontra no sujeito pensante, como o conhecimento ordinário poderia nos levar a pensar, mas também não se relaciona a uma faculdade kantiana transcendente. Como mostra Marton (2000) na citação abaixo, a vontade chega a abarcar o âmbito das células, órgãos e tecidos, que, por seu turno, se encontra relacionado à ordem social e psicológica. Nas três

⁴¹ “Só existem forças em movimento, os combates titânicos entre os elementos primitivos, sem conjuração possível do acaso através de formas tranquilizadoras. Não se deve esperar nada. O mundo é um caos atravessado pelo fluxo. E assim será por toda a eternidade. Daí os devidos terrores: A verdade, a grande angústia, é essa: o mundo não tem sentido” (ONFRAY, 2014, p.40).

⁴² “E sabeis sequer o que é para mim o ‘mundo’? Devo mostrá-lo a vós em meu espelho? Este mundo: uma monstruosidade de força, sem início, sem fim, uma firme, brônzea grandeza de força, que não se torna maior, nem menor, que não se consome, mas apenas se transmuda... quereis um nome para esse mundo? Uma solução para todos os seus enigmas? Uma luz também para vós, vós, os mais escondidos, os mais fortes, os mais intrépidos, os mais da meia-noite? – Esse mundo é a vontade de potência e nada além disso! E também vós próprios sois essa vontade de potência – e nada além disso!” (NIETZSCHE *apud* MOURA, Carlos A. R. de., 2014, p.185)

esferas, social, psicológica e fisiológica, o procedimento é o mesmo: a vontade de potência diz respeito à totalidade do existente. “Quando trata do mundo, ele sempre postula a existência de uma pluralidade de forças presentes em toda parte. A força só existe no plural; não é em si, mas na relação com as outras, não é algo, mas um agir sobre” (MARTON, 2000, p.69). O conflito engloba tudo, inclusive o interior do homem, entre seus vários outros, como retrata esta passagem:

É por facilidade que se fala num corpo, é por comodidade que se vê o corpo como unidade. É preciso, porém, encarar “o homem como multiplicidade: a fisiologia nada mais faz que indicar um maravilhoso comércio entre essa multiplicidade e o arranjo das partes sob e em um todo. Mas seria falso, disso, inferir necessariamente um Estado com um monarca absoluto (a unidade do sujeito)”. (MARTON, 2000, p.43)

Com efeito, a sabedoria nietzschiana nos ensina a incorporar, impreterivelmente, a pluralidade em nosso horizonte de compreensão. E com ela a problematizar conceitos unívocos há muito estabelecidos como pacíficos, tais como a unidade do sujeito, centralidade da consciência e totalidade. O pensamento sobre as forças dionisíacas leva, após elaborações e reelaborações, à profunda contestação da ambição cartesiana, com raízes platônicas, ou seja, atingir o conhecimento absoluto, para além de toda dúvida. O herói trágico nietzschiano, Zarathustra, por exemplo, a todo o momento, questiona os sábios que almejam a verdade, o fim do inquérito e do questionamento sobre o fundamento último da realidade. Para o poeta trágico nietzschiano, não há tal plano, não há possibilidade de se atingir tal fim, sequer há fim a orientar a busca de sentido.

Ponto importante que destacamos no conceito de vontade de potência é seu caráter eminentemente dinâmico: o vir-a-ser é sua regra. Compelido pela necessidade de expansão da vontade, que aspira a mais poder, fazendo com que vencedores e vencidos sejam uma constante em meio à mudança. A morte perpétua estimula o perene vir-a-ser, estabelece hierarquias, confere e destitui poder. Tal dinâmica gera um movimento contínuo com vistas à expansão, mas sem sentido definido, sem começo nem fim. Nisto, a sabedoria nietzschiana se difere radicalmente da cosmologia judaico-cristã, em cujo centro se aloja sólida teleologia.

Outro ponto que se relaciona com o que vimos discutindo até aqui, principalmente relativo ao tópico sobre as tragédias, é a crítica à concepção psicológica de vontade. Desde então, temos visto que o ato é compreendido como resultado da vontade, já que, ao querer acopla-se um agir correspondente a este fim. Tal raciocínio já desenvolvido mais acima quando nos detivemos sobre a noção de indivíduo moderno e conceitos corolários, responsabilização e culpa. Pois bem, sob a perspectiva nietzschiana da vontade, tais premissas são questionadas. Não há um sujeito coeso por detrás da ação, mas sim uma multiplicidade de forças a que a consciência tem escasso e limitado controle.

A vontade, atuando em todo o organismo, ganha adeptos e esbarra em opositores, depara solicitações que lhe são conformes e outras antagônicas, conjuga-se com os elementos de disposição concordante e vence os que lhe opõem resistências, predomina, enfim, graças ao concerto de uma pluralidade de elementos – ou, se se preferir, de “almas” [...] Pensar o agir como decorrente do querer e postular um sujeito por trás da ação só é possível quando se despreza o processo que leva uma vontade a tornar-se vencedora, fazer-se predominante. Do sucesso da vontade, da vontade bem-sucedida, então se infere uma causa: o sujeito a quem seria facultado exercê-la (MARTON, 2000, p.45, grifos do autor)

Assim sendo, para um bom uso de Nietzsche, há que se entregar a certo desconcerto e descontrole. Aqui, a semelhança com a discussão sobre as múltiplas forças, internas e externas ao herói trágico, que (des)orientam o herói trágico salta aos olhos. Não fortuitamente, a filosofia nietzschiana é arrolada ao lado das ideias de Marx e de Freud como constituindo um campo de ideias que abalou profundamente os fundamentos das filosofias da consciência, de base cartesiana, e sua postulação de um único indivíduo coeso responsável pela ação. Para Nietzsche, a palavra *vontade* na acepção psicológica serve apenas para definir uma resultante individual de estímulos ora em luta, ora concordantes. Em contraposição à indivisibilidade do Espírito Absoluto hegeliano, à sua natureza transcendental, Nietzsche propõe a caótica profusão de forças em contraposição e disputa, forças imanentes, presentes no mundo, a dar-lhe formas palpáveis. Além do mais, segundo Marton (2000), para Nietzsche, a teoria psicológica da vontade nega aos outros seres vivos em geral a interferência da vontade. Percebemos, até aqui, como conceitos sólidos e fundamentais das filosofias racionalistas são revirados ao avesso após a análise

nietzschiana. Em seu lugar, são elaboradas premissas assistemáticas, desagregadoras e dinâmicas⁴³.

2.6 - Teorias sobre o trágico: em busca de uma conceituação constelar

As reflexões sobre as tragédias, os comentários sobre a *Poética*, a breve exposição sobre as filosofias do trágico no contexto alemão, a explanação sobre o trágico em Nietzsche, enfim, o saber trágico exposto até o momento nos servirão como caução para explorar um grupo variado de autores que se detiveram sobre o trágico. O objetivo é, ao final do capítulo, efetuar um desenho relativamente constelar a partir do que foi visto até aqui.

Começemos pela definição de Azevêdo (2002), que empreendeu extensa pesquisa sobre as origens do conceito, partindo da Grécia antiga e chegando à Modernidade. Atentemos para sua definição:

Caracterizado por uma conjunção aterradora, porquanto acontecimento a um tempo lastimável e incompreensível, um episódio trágico define-se não exatamente por sua condição de ocorrência nefasta, mas sobretudo por sugerir essa condição uma contradição inconciliável, resistente à racionalidade por comportar um elemento fatalístico, absurdo, um traço que desafia a lógica da causalidade, enquadrando o fato como imotivado, inesperado ou imerecido. (AZEVEDO, 2002, p.23)

Apesar de chamar atenção para componentes terríveis, lastimáveis, em suas palavras, nefastos, a definição de Azevêdo repousa, em verdade, seguindo a linha esboçada neste trabalho, no trágico visto como conceito/situação que desafia as leis da causalidade. A situação trágica é formada por ocorrência que guarda uma cota de oculto, mas também de herdado, no sentido de imposto ao sujeito. O trabalho de doutorado da autora, neste sentido, explora elementos que

⁴³ “Não se pode perder de vista o dinamismo dos processos orgânicos: um estímulo, que prevalece sobre os outros, conjugando-se com os de disposição concordante e sobrepondo-os aos que lhe são antagônicos, vem a coordená-los e a impor-lhes uma direção clara e precisa – o que acarreta uma “vontade forte”; mas os múltiplos estímulos, que oscilando continuam a lutar e não chegam a agregar-se, acham-se descoordenados e desprovidos de direção – o que faz surgir uma “vontade fraca”. Portanto, “*não existe vontade*; existem pontuações de vontade que constantemente aumentam ou perdem sua potência” (MARTON, 2000, p.47, grifos da autora).

contribuiriam para formar o que ela chama de *efeito trágico*. Tal designação diz respeito a procedimentos e regras, por exemplo, que reforçariam a condição de evento irreduzível à compreensão racional. Alguns destes elementos seriam os conceitos de *hybris*, *hamartia*, *peripeteia*, *anagnorisis*. A autora explica que, a despeito da racionalidade presente na montagem do enredo, da presença importante do *mythos*, tão bem explorado por Aristóteles em sua *Poética*, o cerne do trágico repousa nos elementos resistentes à razão. O trecho em que explica o cerne do trágico é extenso, mas vale a pena ser transcrito.

A favor de uma estruturação lógica da trama, Aristóteles recomenda a observância a relações de necessidade e causalidade, advoga a verossimilhança, propõe a unidade como fator de coesão, clama por personagens coerentes, adequados ao tipo, apropriados. Contudo, ainda que logicamente coesa e coerente e ainda que poeticamente bela, uma ação parecerá “simples” a Aristóteles se a sua estrutura contemplar apenas o *pathos*. Embora em uma tal trama o poeta possa dar mostras efetivas de saber fazer chorar o seu público, falta uma ação simples, diz Aristóteles, uma *peripeteia* ou uma *anagnorisis*. Dizemos nós, falta-lhe o segundo componente do trágico, isto é, elementos sugestivos de incompreensibilidade, de maneira que o acontecimento patético possa ser apreendido como trágico em seu duplo sentido de fato lastimável e resistente à razão, tal como o temos definido desde a nossa introdução. A genialidade de Aristóteles está em descobrir que estratégias reversivas da situação tais como a *peripeteia* e a *anagnorisis* introduzem na ação traços sugestivos de acaso, de surpresa, de fatalidade, portanto de incompreensibilidade, tornando-a uma ação idealmente “complexa”. (AZEVEDO, 2002, p.630, grifos da autora)

Apesar de as estratégias reversivas descritas na citação se referirem às tragédias, poderíamos extrapolar a lógica da autora e adentrar o terreno do trágico se retivermos o essencial do seu raciocínio: o trágico, de alguma forma, impõe um limite intransponível às pretensões da racionalidade de penetrar o âmago da experiência com vistas a atingir sua realidade última. Dito em poucas palavras: ali onde poderíamos encontrar a causa para a catástrofe, encontramos o silêncio. O trágico, como viemos definindo-o, se forma pela imposição de limites ao impulso explanatório da razão. Um dos elementos que impõe tais limites é a morte, quando não encaixada em mecanismos explicativos causais. Para a autora, a morte é evento que, nestas condições, encarada como desafio à compreensão apaziguadora, alia traços definidores do trágico: sofrimento e aversão à razão, daí a profusão de mortes em tragédias, por exemplo.

Em suas análises da presença do trágico em textos literários, Azevêdo (2002) mantém um olho na construção formal, na técnica para a feitura do objeto artístico, observando como os elementos estruturais são concatenados para proporcionar o efeito trágico, e outro nos limites e impossibilidades que a própria organização formal da obra parece indicar, senão vejamos nesta passagem:

Nossas análises do universo trágico nos permitem pensar que as tragédias mais tragicamente efetivas são aquelas nas quais as relações de causalidade são perceptíveis, porquanto bem articuladas, mas não são óbvias, nem simplificadas, nem recobrem completamente a dimensão inescrutável dos acontecimentos trágicos, apenas os enquadram sob perspectivas que autorizam racionalizações. (AZEVEDO, 2002, p.634)

Na visão de Azevêdo, os dois sentimentos, piedade e medo, apresentados por Aristóteles em sua *Poética*, são imprescindíveis para a consecução do efeito trágico. Assim, a “[...] a piedade é a resposta ao *pathos* provocado pela situação lastimável, enquanto o medo advém dos traços de incompreensibilidade do acontecimento, do abismo entre o esperado e o produzido, do descompasso entre o merecido e o imerecido” (AZEVEDO, 2002, p.635).

Vale, aqui, uma revisão dos pontos discutidos até então, para não perdermos o fio da meada. Temos, portanto, destacado que, para pensarmos o trágico, elementos irredutíveis a uma completa compreensão racional são essenciais. Nesta direção, podemos arrolar a questão do gênero que aparece sob diferentes roupagens; na sucinta definição de Goethe já exposta, nas reflexões de Nietzsche sobre o dionisíaco; nas estratégias discursivas de Aristóteles que apontam para o incompreensível e para o que escapa à completa compreensão racional. Se lançada a luz da razão sobre a tragédia, sobram inúmeros pontos obscuros, a ponto de Platão proscrevê-la justamente pelo seu caráter irracional, confuso. De alguma forma, o que temos aqui é algo que se aproxima da falta de nitidez, de algo inacabado, por assim dizer, se visto através de premissas racionalistas. O trágico é definido justamente pela sua *inapreensibilidade*, uma vez que se furta à exploração conceitual que se queira sem lacunas, conforme explicitado acima sob o nome de *tragicidade da leitura*. Os eventos que dão materialidade e guarida ao trágico, temas essenciais às tragédias, como a perda, o sofrimento, a morte imerecida e inexplicável são, portanto, elementos que resistem ao esgotamento conceitual e à explicação que

pretenda avançar sem deixar restos atrás de si. Diante de tais elementos, resta sempre uma cota de silêncio e de estupefação. A despeito do empenho humano em compreendê-los, eles resistem de alguma forma incompreendidos. Como já dissemos, o saber trágico, em verdade, configura-se, paradoxalmente, como não-saber:

O interesse filosófico pela questão do trágico é estético e existencial. Estético, porque desborda os limites dos gêneros literários e suscita ângulos importantes para o estudo das diversas expressões artísticas. Seu interesse existencial, por seu turno, explicita-se mediante o plano múltiplo de paradoxos e contradições que imerge o homem, cuja ação e consciência deparam com a finitude que lhe é peculiar. Trata-se de indagar pelas consequências de um existir para o qual a reconciliação revela-se ilusória. (COSTA, 2014, p.20-21)

O caráter irreconciliável do trágico é central para nosso estudo, como temos repisado e será trabalhado com mais vagar, oportunamente, nos dois próximos capítulos. A título de adiantamento, e para mantermos uma linha de raciocínio nítida, diríamos que a discussão sobre a impossibilidade de reconciliação está colocada de forma cabal em alguns romances contemporâneos que alinhamos à vertente que acolhe o trágico na perspectiva da matéria literária, especialmente, no romance objeto de análise desta tese. Nele, a presença da morte é figura constante, ela indica algo irreparável, que convida à compreensão. Mas não é somente ela que, como dissemos, traz água para o moinho do trágico e se mostra uma das roupagens com que se apresenta o conceito. Como já se deve ter percebido, o conflito que não encontra tramitação possível, que se mostra inexpugnável é outra destas roupagens. Por ora, continuemos com nosso limitado delineamento conceitual.

Em artigo que delinea conceitualmente o trágico, Most (2001) mapeia os diferentes usos coloquiais do adjetivo trágico, contrapondo tais usos a contextos em que a palavra é aplicada a questões filosóficas. Há enormes diferenças entre ambos os usos. Assim, coloquialmente, chamamos trágicos os eventos que são extrema e nobremente tristes, envolvem a perda irreparável de um indivíduo único, tendem particularmente a envolver a morte, mas não qualquer morte (exclui-se a morte natural e a morte que pode ser justificada, de um soldado ou de um mártir, por exemplo), mas a morte inesperada, desnecessária e prematura. Ao final, ele aglutina tais características e assinala que “[...] o termo distingue e enobrece situações que expressam com particular pungência uma

contradição fundamental entre os desejos mais profundos de satisfação e plenitude dos seres humanos e o indiferente universo no qual eles devem viver e fracassar” (MOST, 2001, p.22-23). Observamos que aqui também está presente a concepção do trágico como algo irreparável e irreconciliável que é constituído pela contradição e indisposição de dois vetores, no caso, nossos desejos e a alteridade do mundo, que lhe é concorrente, por vezes.

Most destaca que esse uso pertence ao vocabulário moderno. Na Grécia antiga, a palavra trágico estava, normalmente, circunscrita à literatura, e não à vida. Quando *tragikon* se referia a algo que não à literatura, no sentido estrito, o termo conotava, no mais das vezes, pejorativa e negativamente: “algo ou alguém que excede, ou especialmente quer exceder, as normas humanas comuns aplicadas a todos os outros” (MOST, 2001, p.23). Este sentido se relaciona também com o conceito de *hamartia*. Curiosamente, o sentido de excessivo, que encontra eco na afirmação de Aristóteles segundo a qual a tragédia é um drama sério em linguagem ornamentada, segue vivo na Idade Média, que compreende a tragédia como narrativa sobre a vida de reis e nobres, séria, portanto, e em linguagem solene (EAGLETON, 2013). No contexto grego antigo, o adjetivo trágico se relacionava com o gênero tragédia na medida em que o adjetivo, para os gregos da época, expressava o que seria mais característico do gênero, qual seja, a presunção e arrogância de um indivíduo contra o corpo político de seu tempo, em um contexto de democratização acelerada de Atenas. No contexto moderno, por sua vez, como vimos, o adjetivo parece expressar a “[...] nossa tristeza pelo desacordo entre o homem e o universo, expresso de maneira mais dolorosa na perda irreparável da individualidade única que consideramos essencialmente humana” (MOST, 2001, p.23).

Após analisar os usos coloquiais, antigos e modernos, do adjetivo trágico, seus pontos de contato e distanciamento, o autor menciona o seu emprego do ponto de vista dos teóricos e filósofos que se debruçaram sobre eles, forjando, a partir daí, diferentes concepções do trágico. No entanto, a despeito das particularidades e diferenças entre os usos erudito e coloquial, Most chega a uma caracterização conceitual geral do termo:

Apesar de ter muitas variantes, nós talvez possamos caracterizá-lo como um complexo grupo de concepções relacionadas envolvendo todas ou a maioria das seguintes características: uma aparência de

significação que esconde a arbitrariedade fundamental das coisas; uma responsabilidade pessoal esmagadora que vai muito além dos estreitos limites da liberdade de ação e não é diminuída pelas limitações cegas evidentes da necessidade cega; uma nobreza indestrutível no espírito humano, revelada especialmente no sofrimento, na insurgência, na renúncia e na compreensão; um inextricável nó do destino, cegueira, culpa e expiação; uma sabedoria final a respeito da grandeza e da inconsequência do homem no universo, finalmente alcançada através da purificação conferida por um profundo sofrimento no mínimo parcialmente não merecido e às vezes pagando o preço de total aniquilação. (MOST, 2001, p.24)

Como se pode perceber, seja qual for a definição teórica de trágico, e guardadas suas, por vezes, enormes diferenças, há sempre uma cota significativa de incompreensão e sofrimento relativamente intenso. Nossa compreensão do trágico como aporia compreenderia, dentre as características acima arroladas por Most, principalmente, a arbitrariedade de algumas questões humanas. Esta característica se relacionaria com a natureza irreconciliável do conceito de trágico que estamos a delimitar. O conflito se daria assim, entre o impulso racional-explicativo e a cota de silêncio do conceito-fenômeno. O trágico se ligaria a situações em que se mostra impossível a explicação apaziguadora. Diante da perda irreparável, resta a fala incompleta sobre o irreconciliável, que tenta, mas não o recobre. Com base neste nó inextricável, poderíamos dizer que eventos trágicos ensejam questões sobre responsabilização pessoal, culpa, remorso, relações com o outro, a inevitabilidade da morte, sem obter para elas respostas cabais. São estes os temas que, por vezes, dão forma ao trágico e também podem ser considerados seus correlatos. Sobre eles nos debruçaremos quando da leitura da obra ficcional de Laub. Alguns teóricos da tragédia postulam a existência do episódio trágico, “[...] um momento individual crucial de decisão humana, invariavelmente tomada baseando-se em informação insuficiente ou considerações erradas e levando à grande infelicidade” (MOST, 2001, p.30). Eis um conceito produtivo para lermos o trágico em Laub e o retomaremos adiante.

Este movimento individual de decisão acima mencionado, conforme podemos perceber, ressoa no presente da vida do personagem de forma a deixar claras as relações existentes entre as diferentes temporalidades, e também ressalta a força do passado para plasmar o presente. Em seu livro sobre a ideia do trágico, Eagleton (2013) destaca o fato de a arte trágica nos lembrar o quanto somos limitados em relação à nossa capacidade de mudança. Tal fato se deve, para o teórico, à restrição imposta à nossa capacidade de transformação pelas

escolhas feitas no passado. Isso a despeito do capitalismo atual, que enfatiza a automodelagem como um de seus princípios definidores (questão que será detalhada no capítulo 4). No entanto, longe de sugerir um fatalismo inescapável, o raciocínio desse teórico inglês aponta para um *realismo sóbrio*. A respeito desse, ele afirma:

Ele [o livro] enfatiza o quanto nos submetemos mais do que empreendemos com vigor, bem como quão pouco espaço temos disponível para manobras. O reconhecimento disso, na verdade, é o lado positivo de uma crença mistificadora no destino. O que para alguns sugere fatalismo ou pessimismo, para outros significa o tipo de realismo sóbrio que é a única base segura para uma política ou ética efetivas. É somente quando compreendemos as restrições com que nos deparamos que podemos agir de forma construtiva. Os aspectos da tragédia que tenho em mente consideramos com a maior seriedade o letal, assim como as heranças revigorantes das quais o presente se forma, e que certo pós-modernismo amnésico convenientemente suprimiu. Se não podemos modelar da forma que escolhemos, como bem sabia Henrik Ibsen, é por causa do peso da história sob o qual vacilamos, e não apenas por causa das contrições do presente. (EAGLETON, 2013, p.19-20)

Eagleton aposta na existência de aspectos que escapam ao controle daquele que está no comando da ação; ele vê estes elementos resistentes ao controle como restrições à capacidade de automodelagem do sujeito. Foca sua atenção também nas *heranças revigorantes* que insistem em se fazerem ouvir ao presente. A tragédia seria a forma por excelência através da qual tais elementos aparecem apenas como índices, sinalizações e fantasmagorias do passado, sem estarem anunciados de forma plena e explícita, sob pena de desaparecerem sob um texto claro e coeso, em que tudo é explicado e explicitado. Nesse sentido, ainda segundo Eagleton (2013), filosofia e tragédia seriam antagônicas. A primeira privilegiaria a explanação conceitual, a segunda significaria “um mistério ou uma opacidade irreduzível nas questões humanas, impenetrável a qualquer coisa insignificante como a cognição” (EAGLETON, 2013, p.46). Curiosamente, Eagleton cita o estudo de Gellrich (apud EAGLETON, 2013) que assevera que a filosofia do trágico intenta controlar e suprimir os conflitos que as tragédias explicitam. O teórico inglês concorda com Gellrich quando este afirma que boa parte da teoria do trágico é “[...] desativação da desordem de seu objeto”, uma vez que a *poiesis* aristotélica é uma “tentativa de tornar inteligível o que é subversivo e imprevisível” (EAGLETON, 2013, p.47).

De alguma forma, esta leitura do trágico se aproxima da concepção nietzschiana em seu livro *Nascimento da tragédia* exposta acima. O mesmo pensa também Reiss, mencionado por Eagleton (Eagleton, 2013), ao afirmar que o trágico tem como função reduzir o silêncio, enquanto elemento que escapa à razão, ao *conhecimento regulado*, fazendo da arte trágica “a arte de superar não significados” (EAGLETON, 2013, p.47). Concordamos com as leituras desses autores e entendemos que o trágico, como matéria literária, é também uma forma de doação de significado àquilo que, a princípio, não possui nenhum ou o possui de maneira informe, nomeando-o, de alguma forma. No entanto, não referendamos a leitura de Eagleton quando ele se refere, ambigualmente, às tragédias como formas de controle e de supressão dos conflitos.

Conforme já dissemos aqui, de forma geral, Eagleton (2013) percebe que há um grupo de autores pós-estruturalistas cuja visão do trágico pode ser lida como emblema da forma como ele é visto contemporaneamente, ou seja, como forma estabilizadora de forças potencialmente subversivas e incontroláveis. De acordo com ele, este grupo de autores, em cujo centro se encontra Timothy Reiss e seu influente *Tragedy and Truth*, “reciclam a oposição apolíneo / dionísíaco para a linguagem do pós-estruturalismo e, previsivelmente, inclinam-se de modo enfático a favor do segundo. (EAGLETON, 2013, p.48).

Em relação à concepção do trágico esboçada por nós, um comentário faz-se necessário. Ao tratarmos das forças que escapam ao controle do eu, que o ultrapassam, como forças dionísicas e apolíneas, eventos que se recusam à compreensão racional, conflitos entre duas opções igualmente justificadas, antagonismos insolúveis, aporias, estamos já dentro do campo da ética. Por conseguinte, gostaríamos de dizer que a reflexão sobre o trágico, e, especialmente as questões que propomos por meio da leitura de *Diário da queda* (2011), nos fazem refletir sobre as relações eu/outro, campo fértil para a emergência de questões éticas. A esse respeito, concordamos com Felski (2008), que anota o seguinte sobre as tragédias gregas:

A tragédia grega, em particular, é freqüentemente aclamada como fonte exemplar de percepção de questões éticas e filosóficas. Em seu afastamento do presente, ilumina os dilemas e as contradições da modernidade. Como Dennis Schmidt argumentou, a crescente dúvida da filosofia sobre si mesma e o questionamento da razão, do método analítico e do conhecimento conceitual como valores primários tem

muito a ver com a ênfase na tragédia como forma que dramatiza mais eloquentemente a obstinada persistência da cegueira humana, da vulnerabilidade e do erro⁴⁴. (FELSKI, 2008, p.1)

Acreditamos, no entanto, que uma distinção se faça aqui necessária. Para tal, tomamos a de Felski (2008). As questões éticas acima mencionadas como sendo trágicas podem estar presentes em inúmeras outras obras de arte que, a princípio, não seriam denominadas trágicas. Afinal de contas, crises e catástrofes são objeto de inúmeras obras artísticas desde priscas eras. Desse modo, segundo Felski, a distinção do trágico se dá na abordagem aos temas e na linguagem empregada. Em obras que tratam do mesmo tema, mas são consideradas dramáticas, nada fica sem explicação: todos os nexos causais são explicitados e todos os elos mostrados, os conflitos são, de alguma forma, ou superados, ou compreendidos. A bem da verdade, a definição de obra dramática, aqui, somente nos interessa porque, por oposição, conseguimos compreender melhor as possíveis características de uma obra de arte trágica. Cotejando-a com a definição de arte trágica de Felski, portanto, podemos clarear o conceito que temos tentado esboçar. Após destacar as diferenças entre os diversos conceitos sobre o trágico, a autora faz uma síntese das diferentes formulações:

Por exemplo, críticos de diferentes matrizes metodológicas e políticas concordam que a tragédia mina a soberania da personalidade e os sonhos modernos de progresso e perfectibilidade, como exemplificado na crença de que os seres humanos podem orquestrar sua própria felicidade. Ao enfrentar o incalculável e o incontestável nos assuntos humanos, nos obriga a reconhecer que os indivíduos podem agir contra seus próprios interesses e que a consequência de suas ações pode desviar desastrosamente do que eles esperavam e ansiavam. Expondo os limites da razão, a fragilidade do esforço humano, o choque de desejos irreconciliáveis ou mundos incomensuráveis, a inescapabilidade do sofrimento e da perda, a tragédia sublinha a desesperança ou nossa tentativa de dominar o eu e o mundo⁴⁵. (FELSKI, 2008, p.11)

⁴⁴ Tradução nossa. “Greek tragedy, in particular, is frequently hailed as an exemplar source of insight into ethical and philosophical questions; in its very remoteness from the present, it throws light on the dilemmas and contradictions of modernity. As Dennis Schmidt has argued, the growing self-doubt of philosophy and the questioning of reason, analytical method, and conceptual knowledge as primary values have much to do with the turn to tragedy as the form that most eloquently dramatizes the stubborn persistence of human blindness, vulnerability, and error”. (FELSKI, 2008, p.1).

⁴⁵ Tradução nossa. “For example, critics of differing methodological and political stripes concur that tragedy undermines the sovereignty of selfhood and modern dreams of progress and perfectibility, as exemplified in the belief that human beings can orchestrate their own happiness. In confronting the role of the incalculable and unforeseeable in human affairs, it force us to recognize that individuals may act against their own interests and that the consequence of their

A definição é por demais generalista, mas sublinha alguns dos principais elementos que serão trabalhados quando da análise de *Diário da queda*. Todas as características presentes nessa definição são pertinentes para a leitura do livro. Por fim, quanto aos desejos irreconciliáveis (the clash of irreconcilable desires), serão discutidos ao adentrarmos o universo ficcional de *Diário da queda*, no capítulo a seguir.

actions may deviate disastrously from what they expected and hoped for. Exposing the limits of reason, the fragility of human endeavor, the clash of irreconcilable desires or incommensurable worlds, the inescapability of suffering and loss, tragedy underscores the hopelessness of our attempt to master the self and the world" (FELSKI, 2008, p.11).

CAPÍTULO 3: FORMAS RESIDUAIS DO TRÁGICO EM *DIÁRIO DA QUEDA*

Apresentada a morfologia do trágico no 2º capítulo, composta pelo conjunto de reflexões expostas na primeira parte, que partem do gênero tragédia e de algumas filosofias do trágico, investigaremos, então, o elo entre elas e o livro *Diário da queda*. O mundo das tragédias e o trágico fornecerão chaves de leitura importantes para a análise de *Diário da queda* procurando refletir sobre a presença de um sujeito trágico no texto. Portanto, a reflexão sobre a narrativa ficcional tem precedência em relação às formulações propriamente teóricas, não as excluindo, obviamente. Desse modo, neste capítulo pretendemos destrinçar o tecido ficcional com vagar, colocando em diálogo as perspectivas já desenhadas.

3.1. Formas residuais do trágico, foco narrativo, sujeito trágico

Nossa análise do romance *Diário da queda* de Michel Laub privilegiará a construção do ponto de vista narrativo. Tal abordagem foi pensada por se tratar de um romance narrado em 1ª pessoa gramatical: as diferentes vozes que entram em sua composição são controladas e apresentadas ao leitor por tal instância, que não abre espaço para que elas falem por si mesmas. Desde que o narrador controla toda a narrativa, o foco na exploração de como isto se dá e de como esta voz organiza seu relato se mostra produtora para postularmos a existência de um sujeito trágico que habita o texto. A atenção da análise se concentrará na forma como o sujeito se narra. A escolha de tal perspectiva se deve à premissa elementar da teoria narrativa clássica, que assevera que o foco narrativo⁴⁶ responde a perguntas tais como: quem testemunha a história? Quem conta a história? Em que perspectiva se situa? Apesar de perguntas simples, respondê-las com complexidade e abrangência nos proporcionará explorar as nuances da construção de um narrador marcado por um complexo de conflitos intransponíveis através dos quais será possível meditar sobre *formas residuais*

⁴⁶ Cf. MOISÉS, Massaud. A criação literária. São Paulo: Cultrix, 2012.

do trágico⁴⁷ e sua relação com a contemporaneidade. Se a narrativa se deve a um sujeito trágico que a organiza, e se este o faz com base em certa perspectiva e incorporando múltiplas vozes em orquestração irregular e algo caótica, é possível, portanto, verificarmos ressonâncias do trágico no próprio tecido ficcional. A propósito, trágico, pensando com Sterzi, refere-se à “[...] modalidade de percepção e cognição do real”, que “[...] precede o nascimento da tragédia e subsiste ao seu desaparecimento (ou debilitação) como forma artística historicamente circunscrita” (STERZI, 2004, p.107). No entanto, ele sobrevive, deve-se frisar, como resto ou resíduo, como índice de uma “[...] força de negação ora extinta ou pelo menos atenuada, como retórica do desastre e da desesperança, como figuração fantasmática das limitações humanas” (STERZI, 2004, p.108).

A título de adiantamento, diríamos que tal sujeito se apresenta tendo como premissa, em sua constituição, a impossibilidade de conceber a experiência de forma orgânica, claramente e sem conflitos, pois se encontra dividido entre duas ordens plenamente legítimas, a familiar e a do indivíduo. Assim a própria razão de ser do sujeito trágico, aquilo que lhe confere sustentação, reside no caráter insuperável de tais contradições. Depreende-se daí que a linguagem, meio pelo qual os impasses são submetidos a tentativas precárias de elaboração, será marcada também pelo caráter insuperavelmente contraditório do sujeito trágico. A estrutura e a linguagem do livro parecem indicar, assim, que aquele universo está à beira da destruição, que a tragédia está por acontecer, por se repetir, já que a Shoah e o suicídio do avô inauguram a cadeia de acontecimentos nefastos em que estão envolvidos os personagens. Esta atmosfera de desastre anunciado dá o tom do livro. O universo do discurso, partícipe da ordem do precário, só aparentemente recobre tal atmosfera, conferindo certa ordem, ainda que fraca, precária e artificial. Com efeito, já podemos perceber, em tal ambiência, formas residuais do trágico, que apontam para a constatação de que “[...] a liberdade integral inexistente no universo da tragédia: todo o percurso do herói, desde o seu nascimento, é assombrado pelo presságio fatal de um triste desenlace” (STERZI, 2004, p.105). Desse modo, no livro a catástrofe é colocada

⁴⁷ A expressão é de Sterzi (2004). Cf. STERZI, Eduardo. Formas residuais do trágico: alguns apontamentos. In: FINAZZI-AGRÓ, Ettore; VECCHI, Roberto. (orgs.). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo, Unimarco Editora, 2004, p.103-111.

no horizonte do narrador desde a narração da viagem do avô para o Brasil, marcada por motivação dolorosa, maus presságios e desencanto.

3.2. Retórica do desastre: enciclopédia, diários, cartas e relatos

Diário da queda narra histórias de três gerações de uma mesma família, filho, pai e avô, que lidam de modo problemático com a memória, os esquecimentos e silêncios em torno da *Shoah*, e também com seus dilemas e conflitos. O ponto de vista privilegiado é o do filho. É ele quem narra, no tempo presente, sua história e a da família, com foco em suas relações com o pai e o avô, mas também destaca as relações do pai com o avô. Já desde o começo, o narrador adianta para o leitor o espaço narrativo em torno do qual o relato orbitará, o espaço íntimo, familiar, em intersecção com o espaço público, representado pelo evento catastrófico representado por Auschwitz. Em linhas gerais, poderíamos dizer que a tentativa de compreensão da experiência é a tônica desta ficção. Um narrador em primeira pessoa tenta imprimir certa ordem a suas vivências traumáticas com o avô e o pai. A escrita é marcada pelos conflitos entre os três, pertencentes a diferentes gerações, e deixa sinais inequívocos de tensão na narrativa. Concomitantemente, o contexto histórico da perseguição aos judeus, epitomado por Auschwitz, marca sua presença, imiscuindo-se no texto e engrossando o caldo da tensão entre os personagens.

As formas textuais dos relatos das três gerações têm em comum serem diferentes manifestações de gêneros autobiográficos, escritas de si⁴⁸. Já desde o título, um dos principais registros se destaca: o diário. Dedicaremos a ele atenção mais abaixo. Por enquanto, importa reter que a forma desses relatos tem importância para nossos propósitos, uma vez que cada um deles produz um horizonte de expectativas diverso no leitor. Além disto, a escolha de cada um deles por parte do narrador não é fortuita. Um breve comentário sobre esses gêneros será fundamental para compreendermos os ditos e não ditos da narrativa. O avô escreve cadernos em que constam verbetes, o pai também se

⁴⁸ Cf. Foucault, Michel. "A escrita de si". Ditos e escritos. Vol. V. Ética, sexualidade e política. Rio de Janeiro: Forense, 2004, p.144-162.

expressa através de cadernos onde fixa pontos importantes de sua vida, entremeados a reflexões sobre ela, e o narrador escreve carta ao filho que ainda não nasceu.

Cumpra notar, portanto, que a presença da escrita se faz elemento central dentro da narrativa, ela própria também escrita, por óbvio, já que livro. As diferentes formas de escrita contribuem para promover espelhamentos entre leituras diversas. Apesar de ter como único enunciador o narrador, os diferentes relatos apresentam enunciados que partem de vozes diversas, apresentadas por diferentes suportes: cadernos, diário, carta. Todos eles compreendidos como escritas de si.

Para Foucault, as origens das escritas de si remontam à Antiguidade e percorrem a história do Ocidente até os dias de hoje, tomando diversas formas, funções e valores nos diferentes momentos. No entanto, o que as iguala é o fato de elas “performarem” a noção de sujeito, integrando-a indissociavelmente, portanto. Na literatura cristã, por exemplo, sua função era *dar o que se viu ou pensou a um olhar possível*. O caderno de notas, ainda segundo Foucault, cumpre, para o anacoreta, a função de interlocução, *performando* o papel da comunidade, seja como presença ou companhia para enfrentar a solidão, seja também como constrangimento em relação à conduta. Já na Antiguidade, para aprender a arte de viver com o exemplo dos antigos, era necessário treinamento através de práticas diversas (abstinências, memorizações, exames de consciência, meditações, silêncio e escuta de outro), tendo destaque, dentre estes, a escrita. A escrita se liga à meditação sobre os próprios pensamentos, revisitando o que o pensamento já conhece, princípios, regras, exemplos para, a partir da reflexão incessante, depreender regras de conduta. Duas formas de escritas de si são destacadas no texto do filósofo francês: os *hypomnemata* e a correspondência. Os primeiros são cadernos de anotações com funções de guia de conduta e também servem como uma espécie de livro para se orientar na vida. São constituídos de citações, frases, exemplos, reflexões, debates ouvidos. “Constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior” (FOUCAULT, 2004, p.131). Sua função é recolher o que já foi dito, inventariando o que se pôde ler ou ouvir com o objetivo de constituição de si. Através dessa prática, desenvolvia-se uma ética de cultivo de si próprio em uma cultura

fortemente marcada pela valorização da antiguidade e da autoridade dos antigos, instaurando-se, para o filósofo francês, aparente paradoxo aos olhos dos modernos: a formação de si passa pela intermediação de *discursos velhos como o tempo e oriundos de toda a parte*. A escrita auxiliaria, dessa forma, a organizar, selecionar, recolher e fixar elementos dispersos, fazendo deles algo estável, ainda que heterogêneo (pois pode compor-se de fragmentos de obras isoladas de diferentes autores com visões por vezes contrastivas entre si), criando assim “ [...]um passado ao qual podemos sempre regressar e recolher-nos” (FOUCAULT, 2004, p.132). É o autor do caderno que confere certa unidade aos fragmentos dispersos, já que eles se relacionam com as circunstâncias que determinam seu uso. Lembremos que os *hypomnemata* são guias com orientações para ações e decisões cotidianas. A escrita, ao reunir, sob este princípio, o que se encontra disperso, opõe-se à *stultitia*⁴⁹. O objetivo final de recolhimento da tradição que se encontra dispersa seria a constituição da própria identidade do escritor. “Pelo jogo das leituras escolhidas e da escrita assimiladora, deve tornar-se possível formar para si próprio uma identidade através da qual se lê uma genealogia espiritual inteira. (FOUCAULT, 2004, p.134)”.

Quanto à correspondência, Foucault nos diz que ela atua, como técnica de escrita de si, tanto em quem a escreve quanto em quem a recebe, aproximando-a dos *hypomnemata* enquanto adestramento de si próprio. Assim, apesar de se destinar ao outro, ela também participa da formação de si, produzindo efeito também sobre quem a escreve. “O trabalho que a carta opera sobre o destinatário, mas que também é efetuado sobre o escritor pela própria carta que envia, implica, pois, uma *introspecção*; mas há que entender esta menos como uma decifração de si por si mesmo do que como uma abertura de si mesmo que se dá ao outro” (Foucault, 2004, p.136, grifos do autor).

Em síntese, cada um desses registros produz um horizonte de expectativas diferentes em quem os lê, participando de diferentes regimes de verdade. Tomando as premissas de Foucault como apoio, poderíamos dizer que há, por

⁴⁹ “A *stultitia* é definida pela agitação do espírito, a instabilidade da atenção, a mudança das opiniões e das vontades, e, conseqüentemente, a fragilidade perante todos os acontecimentos que possam ter lugar; caracteriza-se também pelo fato de desviar o espírito para o futuro, de o tornar desejoso de novidades e de o impedir de se dotar de um ponto fixo pela posse de uma verdade adquirida” (FOUCAULT, 2004, p.132).

todo o livro de Laub, dois elementos importantes que devem ser considerados ao lê-lo: a procura de se situar, em meio às vozes do passado, produzindo algo estável tentando-se, de alguma forma, estabilizar tais vozes, apropriando-se delas; e, concomitantemente, a tentativa, por parte do narrador, de mostrar-se, dar-se a ver a alguém, no caso o leitor a quem endereça o relato: seu filho. Na verdade, uma combinação dos fins das *hyponmenata* e correspondência. O narrador, ao organizar as vivências diversas em forma de relato, deixa vaziar a natureza polifônica e dialógica do relato ao trazer as diferentes perspectivas ao diálogo. É fato incontestável que todo o relato tem natureza intersubjetiva, pressupõe o outro a quem se dirige, mesmo em se tratando de um diário, que supostamente se encerraria em si mesmo, no diálogo do autor consigo próprio. Na obra em estudo, os princípios que orientam as escritas de si se encontram nos cadernos, no diário e na carta.

Na verdade, o livro inteiro poderia ser lido como uma carta ao filho que ainda não nasceu. Como vimos, a carta é um meio de se abrir ao olhar do outro, atuando também sobre quem escreve. “Ela é uma maneira de nos darmos ao olhar do qual devemos dizer a nós próprios que penetra até ao fundo do nosso coração no momento em que pensamos” (FOUCAULT, 2004, p.136). Nessa perspectiva, acreditamos que o efeito da carta sobre o próprio narrador se relaciona à tentativa de expiação de uma falta, que só aparentemente, conforme veremos na obra em pauta, diz respeito à queda de João. Lembra, ainda, Foucault que os diários, na literatura cristã, têm o valor de purificação. São escritos para revelar os pecados e faltas mais íntimos com intuitos catárticos. Analogamente, o tom de expiação também percorre a narrativa de Laub. Se as escritas de si *performam* a noção de sujeito, como pensa Foucault, como se forma um sujeito trágico espelhando-se em diferentes discursos de geração e históricos que guardam enorme cota de sofrimento e dor?

À guisa de exemplo, podemos citar uma das principais referências textuais presentes na narrativa do autor gaúcho. Trata-se de *É isto um homem?*, de Primo Levi. Publicado por um dos mais conhecidos egressos de campos de extermínio, o texto de Levi aparece como intertexto fundamental por todo o livro. A ironia, estratégia que também sustenta a voz do narrador, se faz notar também aqui, no âmbito dos textos que são convocados a dialogar com a voz narrativa. Assim, na abertura do livro de Laub, somos avisados de que o cinema, a história, a filosofia

e a literatura já se encarregaram, à exaustão, de falar sobre o tema do massacre dos judeus pelos alemães no contexto da Segunda Guerra Mundial. O narrador, portanto, não gostaria de falar deste tema. Só falará porque tal temática é essencial para ele falar dele mesmo. Ora, por que trazer para o texto então, como fantasma a assombrá-lo, uma das principais narrativas sobre o sofrimento dos judeus nos campos de extermínio? Acreditamos que, de forma distanciada e irônica, há um diálogo à socapa entre a narrativa de Laub e o texto do escritor italiano.

O pai do narrador em *Diário da queda* é igualado, em vários momentos, à figura do escritor Primo Levi, que passou a vida a escrever e falar sobre o evento traumático que definiu sua vida e de muitos outros judeus. No entanto, sabemos que o avô do narrador silenciou-se sobre os eventos relacionados a Auschwitz. Neste sentido, seria interessante recorrermos a Agamben. No campo de concentração, a razão para alguns viverem, segundo Agamben (2008), se liga ao desejo de querer testemunhar até o fim. Estas são as testemunhas. Elas se definem pela palavra que tem a dizer sobre as atrocidades testemunhadas e ouvidas. O emblema da testemunha, para o filósofo italiano, é Primo Levi, que se sentia culpado por ter sobrevivido, e não por ter testemunhado. Testemunhar era, em seu caso, um impulso irrefreável. “O sobrevivente tem a vocação da memória, tem a obrigação de recordar” (AGAMBEN, 2008, p.36). No entanto, para Primo Levi, quem sobrevive somente testemunha como que *por delegação*, no lugar dos que foram até o fim, as *testemunhas verdadeiras*. No livro em questão, ao ler Primo Levi, Agamben considera a *testemunha autêntica* aquela que vivenciou, até o fim, radicalmente, a experiência do campo de concentração. No entanto, ela não pode testemunhar porque está morta. De acordo com a perspectiva de Levi, ela começou a morrer antes do momento final, propriamente. Agamben distingue, então, no campo de concentração, baseando-se nos escritos de Levi, a figura do muçulmano (como no campo era conhecido aquele que só vivia para se manter vivo) e do prisioneiro, a quem foi tirada toda a humanidade (o que o filósofo chama de *vida nua*) e cujo testemunho é também quase impossível. Senão vejamos este trecho:

A testemunha comumente testemunha a favor da verdade e da justiça, e delas a sua palavra extrai consistência e plenitude. Nesse caso, porém, o testemunho vale essencialmente por aquilo que nele falta;

contém, no seu centro, algo intestemunhável, que destitui a autoridade dos sobreviventes. As “verdadeiras” testemunhas, as “testemunhas integrais” são as que não testemunharam, nem teriam podido fazê-lo. São os que “tocaram o fundo”, os muçulmanos, os submersos. Os sobreviventes, como pseudotestemunhas, falam em seu lugar, por delegação: testemunham sobre um testemunho que falta. Contudo, falar de uma delegação, no caso, não tem sentido algum: os submersos nada têm a dizer, nem têm instruções ou memórias a transitar. Não têm “história”, nem “rostro” e, menos ainda, “pensamento”. Quem assume para si o ônus de testemunhar por eles, sabe que deve testemunhar pela impossibilidade de testemunhar. Isso, porém, altera de modo definitivo o valor do testemunho, obrigando a buscar o sentido em uma zona imprevista. (AGAMBEN, 2008, p.43, grifos do autor)

O autor deixa claro nesse trecho que o testemunho se faz a partir de uma lacuna, que diz respeito àquilo que não está presente ali, pois a integralidade do testemunho somente se completa com a morte daqueles que experienciaram o horror até o fim e sucumbiram a ele. O que falta é justamente o testemunho deles, dos que morreram. Agamben destaca a ausência de palavras dos muçulmanos, a falta se dá neste nível também. Daí a reflexão de que os que falam o fazem por delegação, por aqueles que não puderam se expressar. Há, portanto, envolvido neste complexo de sentimentos contraditórios, a presença da culpa do sobrevivente pela morte do outro. “O sentimento de culpa do sobrevivente é o locus classicus da literatura sobre os campos” (AGAMBEN, 2008, p.94). Os motivos para tanto são variados, ele pode ter sobrevivido por um golpe de sorte, por exemplo. Além disso, o sentimento de culpa advém também do fato de o sobrevivente pensar que somente está vivo porque outro morreu em seu lugar e de se sentir como que aliviado por isso. Para o filósofo italiano, este paradoxal sentimento, de culpa e alívio por estar vivo, é de natureza aporética. Pensando, pois, nas reflexões de Agamben, poderíamos aproximar a mudez do avô do narrador em relação aos eventos a uma suposta culpa por ter sobrevivido.

Com referência à escrita testemunhal de Levi, o evento é que a motiva, o qual, por definição, carece de palavras porque elas se mostram impotentes para descrever a carga de horror a que foi submetido quem escreve. “O evento catastrófico é um evento singular porque, *mais* do que qualquer *fato histórico*, do ponto de vista das vítimas e das pessoas nele envolvidas, ele *não se deixa reduzir em termos do discurso*” (SELIGMANN-SILVA, 2004, p.14, grifos do autor). Trata-se do paradoxo que define a literatura de testemunho: escrever

sobre aquilo que a princípio não pode ser descrito por palavras, como ilustra este trecho:

Pela primeira vez, então, nos damos conta de que a nossa língua não tem palavras para expressar esta ofensa, a aniquilação de um homem. No instante, por intuição quase profética, a realidade nos foi revelada: chegamos ao fundo. Mais para baixo não é possível. Condição humana mais miserável não existe, não dá para imaginar. (LEVI, 1988, p.32)

O narrador de *Diário da queda*, ao igualar as vivências de Primo Levi às do avô, estabelece diálogo intertextual com elementos da literatura de testemunho, principalmente com a figura do avô, mas não somente. De forma transversa, tanto a escrita de sua carta ao filho quanto os cadernos do pai, de alguma forma, prestam contas com o passado, a fim de livrar o personagem da questão obsedante que trespasa as três gerações. Seligmann-Silva (2004), no contexto da literatura testemunhal da *Shoah*, arrola algumas marcas gerais encontradas em tal literatura. Seu intuito é efetuar aproximações e identificar diferenças entre a cena do testemunho e a da tragédia. Algumas das marcas identificadas por ele no texto testemunhal aparecem, de alguma forma, na narrativa de *Diário da queda*. A primeira e mais óbvia refere-se ao próprio conteúdo da narrativa: a *Shoah*. Outra característica que aparece no livro do escritor gaúcho diz respeito à pessoa que testemunha. Os cadernos do avô, por causa do silêncio (não há neles menção a Auschwitz), podem ser lidos também como o testemunho de alguém que *não consegue dar conta do vivido*, ou, melhor dizendo, da culpa por ter sobrevivido, como mencionado acima. Nesta direção, Figueiredo (2013) destaca paradoxo interessante. Em sua percepção, “os ecos de Auschwitz se fazem sentir através da ausência de voz”. No caso em pauta, da voz do avô. Desse modo, poderíamos, também, aproximar seu silêncio da *literalização*, que consiste na “[...] incapacidade de traduzir o vivido em imagens ou metáforas (SELIGMANN-SILVA, 2004, p.15). Quanto à escrita do narrador, que se volta para o evento traumático do passado na tentativa de imprimir-lhe certa ordem, diríamos, também, que ela poderia ser vista como “[...] tentativa de reunir os fragmentos dando um nexos e um contexto aos mesmo (SELIGMANN-SILVA, 2004, p.16). Inclusive, em dado momento, o narrador refere-se à própria escrita em termos muito similares aos acima citados, como ferramenta que agrupa cenas, fatos e versões com o intuito de conferir-lhes certa ordem

narrativa. Outra aproximação possível entre testemunho e tragédia é que ambas são calcadas na *memória do mal*. A questão que insiste em se fazer presente, Auschwitz, poderia ser vista como índice desta memória. Outras duas questões importantes, características da escrita de testemunho, encontram eco na voz do narrador. A primeira diz respeito à pessoa que testemunha. Esta pode ser vista como alguém que sobreviveu à catástrofe, que testemunhou, viu, participou e que, por força do trauma ou devido à *dimensão* da catástrofe, se emudece. Retomando Seligmann-Silva, a testemunha como alguém que sobreviveu “[...] leva-nos a uma outra etimologia possível da testemunha como *superstes* ou, em grego, *mártir* (sobrevivente)” (SELIGMANN-SILVA, 2004, p.15). Outro ponto ainda deve ser comentado aqui. A ligação da cena do testemunho com a do tribunal. Tanto a testemunha como mártir como a cena do julgamento transparecem na voz do narrador. Esta última se expressa, também sempre que o verbo *julgar* aparece em seu texto. Na passagem abaixo, ambas aparecem. O diálogo com a literatura de testemunho, assim, é patente.

Meu avô nunca falou sobre Auschwitz, e restou ao meu pai mergulhar naquilo que Primo Levi escreve a respeito: [...] É mais fácil culpar Auschwitz do que aceitar o que aconteceu com o meu avô. É mais fácil culpar Auschwitz do que se entregar a um exercício penoso, que qualquer criança na situação do meu pai faria: enxergar o meu avô não como vítima, não como um grão de areia submetido à história, o que automaticamente torna meu pai outro grão de areia diante dessa história, e não há nada mais fácil do que sentir até orgulho por ser esse grão, *aquele que sobreviveu ao inferno e está entre nós para contar o que viu*, como se meu pai fosse o meu avô e o meu avô fosse Primo Levi e o testemunho do meu pai e do meu avô fosse o mesmo testemunho de Primo Levi – enxergar meu avô não como vítima, mas como homem e marido e pai, que deve ser julgado como qualquer outro homem e marido e pai. (LAUB, 2011, p.80-81, grifos nossos)

O diálogo com a problemática do testemunho acima exposto não poderia ser mais explícito. Já na primeira frase o caráter indizível do evento está colocado de forma cabal. O pai, para preencher os hiatos e tecer uma narrativa, mergulha na literatura de Primo Levi. A questão do mártir (sobrevivente) está colocada pela afirmação de que ele sobreviveu ao inferno para contar o que viu. O indivíduo submetido à história, como grão de areia diante dela, remete à problemática da responsabilização individual, o que, leva, inevitavelmente à cena do tribunal, onde, de forma rancorosa e raivosa, o narrador, neste momento, quer que o avô seja julgado como marido e pai, e não como judeu

sobrevivente de Auschwitz. O narrador se posiciona, assim, como se Auschwitz não pudesse entrar na compreensão do posicionamento do avô. Assim, ele nega ao avô um tipo de julgamento em que, mais que o avô, é a história que se encontra sob julgamento. Curiosamente, o bloco seguinte, o de número 13, à página 81⁵⁰, começa com o verbo *julgar*. Contudo, agora quem se encontra diante do tribunal é o pai. No trecho, há também a problematização da noção da identidade judaica cristalizada em torno da legitimidade do sofrimento e do tratamento especial devotado aos judeus. Desenvolveremos este ponto mais abaixo.

Sob a perspectiva das escritas de si, digno de destaque é o fato de o relato do narrador se ancorar nos cadernos do avô. Neles, a experiência trágica é anunciada de forma enviesada, uma vez que o faz a partir do que não diz, através dos verbetes que descrevem a realidade invertida, esvaziando-a de seus conteúdos. O discurso invertido do avô é o mote não somente para a construção de si do narrador, mas também para a do seu pai. Como a experiência do avô se ancora na experiência trágica do nazismo, o relato do narrador também parte daí, como descrito a seguir:

Meu avô não gostava de falar do passado. O que não é de estranhar, ao menos em relação ao que interessa: o fato de ele ser judeu, de ter chegado ao Brasil num daqueles navios apinhados, o gado para quem a história parece ter acabado aos vinte anos, ou trinta, ou quarenta, não importa, e resta apenas um tipo de lembrança que vem e volta e pode ser uma prisão ainda pior que aquela onde você esteve. (LAUB, 2011, p.8)

Já no bloco que abre o livro, a questão fulcral é enunciada, dois fatos a perfazem: judaísmo e perseguição nazista. A partir delas, os discursos e vozes começam a se entrelaçar, para em seguida anunciar a questão central da narrativa. “Nos cadernos do meu avô não há qualquer menção a essa viagem. Não sei onde ele embarcou, se ele arrumou algum documento antes de sair, se tinha dinheiro ou alguma indicação sobre o que encontraria no Brasil” (LAUB, 2011, p.8). Este trecho parece indicar a necessidade do narrador de instaurar a origem de sua família a partir da viagem do avô, levando-o a levantar as

⁵⁰ Devido ao tamanho de alguns blocos de que se compõem a narrativa e à necessidade de citá-los repetidas vezes, optamos, neste capítulo, por referir a alguns da seguinte forma: não os transcreveremos integralmente no corpo do texto; eles serão mencionados através da página e da numeração correspondente.

seguintes perguntas: como o avô chegou ao Brasil? Em que condições? Se o discurso do narrador se constrói a partir dos cadernos do avô, os hiatos entre uma proposição e outra deveriam ser preenchidos. No entanto, ao invés de iniciar o texto apresentando, claramente, a origem do problema, o narrador anuncia os elementos que se encadeiam formando contradições e tensões que se misturam e informam o sujeito da enunciação. Cria-se, assim, para o sujeito que frequenta a narrativa, a aparente necessidade de um antes e um depois, de uma origem. A escrita cumpriria, desse ponto de vista, a função de organizar a barafunda dos diferentes, caóticos e fragmentários discursos que sustentam o sujeito. Os gêneros discursivos presentes nas narrativas, na esteira do pensamento foucaultiano conforme exposto acima, engendram a expectativa, pela escrita, da expressão da verdade sobre o sujeito. Conforme vimos discutindo, a proposição de um sujeito trágico vem, a seu modo, problematizar e desprezar tais premissas, de extração racionalista, inserindo-se, assim, na tradição da crítica filosófica ao sujeito cartesiano.

3.3. Sujeito trágico e crítica ao sujeito cartesiano

Dadas as tensões, conflitos e desentendimentos entre gerações e tradições distintas e um passado que se presentifica a todo o momento aos personagens, cabe perguntar como tais elementos se relacionam e formam aquilo que denominamos sujeito trágico. Em outras palavras: como podemos articular tais elementos com um pensamento trágico? A nosso ver, o narrador é a instância que nos proporciona explorar as críticas e questionamentos ao projeto moderno contra o qual o pensamento trágico se insurge já desde sua origem grega. Um sujeito trágico, como o concebemos, mais do que negar a *episteme* moderna, a problematizaria, colocando em questão suas premissas. Portanto, concordamos com Villaça (1996) ao situar o lugar do narrador como vetor “[...] privilegiado para o aparecimento de brechas, falhas e atomizações que, desde há muito, ameaçam o projeto da subjetividade como totalização, projeto iluminista de emancipação do indivíduo [...]” (VILLAÇA, 1996, p.8).

Nesse sentido, nosso ponto de vista se aproxima também do de Ginzburg (2012). Em sua opinião, certa faixa da literatura brasileira tem insistido na proposição de narradores que se pautam pela negatividade, destacando em seus universos ficcionais as dificuldades e entraves à plena compreensão da experiência e sua relação com o contexto histórico, em detrimento ao controle e atribuição de sentidos homogêneos e apaziguadores quanto à resolução dos conflitos. Na verdade, esses narradores procuram desafiar formas de narrar que se baseiam em padrões hegemônicos, de extração racionalista e patriarcal. Projeto similar foi proposto por Helena (2012), que já vem, desde outros livros, refletindo sobre paradigmas desconstrutores do projeto moderno, tendo o pensamento trágico no centro de sua reflexão. Ela tem investigado “[...] uma literatura na qual se promove uma reflexão e novas formas de linguagem para dizer da tônica do desastre e das relações entre literatura e a vida na época da incerteza que a modernidade tardia implica” (HELENA, 2012, p.15).

Com efeito, em nossa análise do narrador em *Diário da queda*, o cerne da perspectiva trágica se encontra na posição do narrador, que obedece ao falacioso impulso de emancipação absoluta do passado e de compreensão da experiência. Apostando na possibilidade de esclarecimento possibilitado pela palavra, ao mesmo tempo ele mina o próprio impulso ao trazer para o centro de sua fala posições contraditórias entre si. Desse modo, o foco narrativo caracteriza-se, principalmente, pela oscilação polarizada entre aderir à identidade judaica ou emancipar-se dela. Estabelece-se, assim, certa lógica aprisionante entre os dois posicionamentos, fazendo com que a indecibilidade e a incerteza se configurem como marcas do narrador. Como pano de fundo, duas forças de conotações nietzschianas se digladiam: ordem e caos, estabilidade e devir, abertura às múltiplas possibilidades do presente e aprisionamento em leituras fechadas do passado.

Julgamos necessário aqui, antes de passarmos, propriamente, à leitura do livro, retomar e sintetizar pontos de vista de alguns estudiosos do tema em foco. Rinesi (2009), por exemplo, compreende a tragédia (gênero literário) e o trágico como formas de lidar com o conflito, com a dimensão de contradição e antagonismos presente nas relações humanas. Deste modo, se o conflito é o núcleo irreduzível da narrativa que compõe o *corpus* deste trabalho, conferindo-lhe sustentação, o pensamento trágico nos ajudará a lê-lo, já que, também nele,

o conflito ocupa lugar central. Como núcleo das tragédias, o conflito se organiza em torno da questão do (des)conhecimento. Nesta problemática destacaríamos duas noções que serão de suma importância nesta tese: *hybris* e *hamartia*. “A tragédia é justamente a passagem de uma situação de ignorância, *agnoia*, para o conhecimento, *gnosis* (Seligmann-Silva, 2004, p.26)”. Como já adiantamos mais acima, a pergunta sobre a origem, sobre quem é o narrador em relação à sua *linhagem* é central para a compreensão que estamos propondo aqui.

Em linhas gerais, revendo Steiner (2006), ele concebe o trágico como marcado, em última instância, pela incompreensão *absoluta* da experiência; só temos acesso a ela parcialmente e de forma lacunar. Para ele, tragédias parecem afirmar que não há pleno acesso à compreensão da ordem do universo por parte do ser humano. Ao tentar se aproximar do que seria a tragédia, ele postula que se há justiça, compreensão, apaziguamento ou fechamento, não existe o trágico. A razão lança luz sobre o mundo, mas não consegue penetrá-lo de forma satisfatória e apaziguadora. Em suas palavras: “Os poetas trágicos gregos afirmam que as forças que modelam ou destroem nossas vidas estão fora do controle da razão e da justiça” (STEINER, 2006, p.3). A sabedoria trágica, assim, se define sobretudo pela “[...] tomada de consciência radicalmente problemática do homem”, pela ideia de que ele “não pode ser definido[...]”, “[...] não possui uma essência (PASTORE, 2015, p.83)”. Trata-se de uma compreensão em sintonia com o pensamento cético e com pensadores como Freud, Nietzsche e Schopenhauer, por exemplo.

As tragédias terminam mal. O personagem trágico é rompido por forças que não podem ser completamente compreendidas nem superadas pela prudência racional. Isso novamente é crucial. Onde as causas do desastre são sociais, podemos ter drama sério, mas não tragédia. [...] A tragédia é irreparável. Não é possível que haja nenhuma compensação justa e material pelo sofrimento passado. [...] O drama trágico nos diz que as esferas da razão, ordem, e justiça são terrivelmente limitadas e que nenhum progresso de nossa ciência ou de nossos recursos técnicos ampliará sua relevância. (STEINER, p.4, 2006)

Seguindo essa concepção, o narrador trágico, conforme o compreendemos, seria o indivíduo descentrado pela força da ação do passado que, de alguma forma, o influencia, mas que ele a desconhece e é incapaz de elaborá-la plenamente para alcançar uma explicação apaziguadora sobre aquilo

que ele é no presente. É o homem alheio à propriedade de manter-se racional e equilibrar-se perante as vicissitudes da existência. Embora se oponha a isso com vigor, o narrador trágico, para pensarmos com Freud, não é senhor de sua própria casa, para usarmos as conhecidas palavras freudianas. Em *O mal-estar na civilização* (1996), Freud identifica três possíveis fontes de sofrimento para o ser humano: o poder superior da natureza, a fragilidade de nossos corpos e nossas relações sociais e as relações com o outro, em sentido abrangente. Quanto às duas primeiras fontes, ele nos diz que nosso julgamento nos força a reconhecê-las como inevitáveis, nos fazendo adotar uma atitude de aceitação resignada. Quanto à terceira, vejamos o trecho abaixo:

Quanto à terceira fonte, a fonte social de sofrimento, nossa atitude é diferente. Não a admitimos de modo algum; não podemos perceber por que os regulamentos estabelecidos por nós mesmos não representam, ao contrário, proteção e benefício para cada um de nós. Contudo, quando consideramos o quanto fomos malsucedidos exatamente nesse campo de prevenção do sofrimento, surge em nós a suspeita de que também aqui é possível fazer, por trás desse fato, uma parcela de natureza inconquistável – dessa vez, uma parcela de nossa própria constituição psíquica. (FREUD, p.93, 1996)

A expressão *uma parcela de natureza inconquistável*, no trecho acima, sinaliza a postulação, mais à frente referida neste próprio texto, da pulsão de morte como imprescindível a nossa constituição psíquica. Freud, leitor contumaz das tragédias gregas, aproxima-se, em sua compreensão do ser humano, do pensamento trágico. Há algo irreduzível a qualquer compreensão a nos constituir, algo inconquistável. A esse respeito, Eagleton (2004) salienta que a “[...] civilização está enraizada na barbárie da exploração, que a cultura precisa submeter o instinto de morte ao seu serviço, que a memória exige o oblívio, que debaixo do valor e do significado repousa a materialidade sem sentido, não significativa, da Natureza, o corpo e os impulsos inconscientes (EAGLETON, 2004, p.331)”. Ao discutir a ideia do trágico, o teórico inglês o faz jogando com a impossibilidade de se escapar de um tipo de lógica que prescinde, para sua constituição, da incorporação perene dos contrários.

3.4. Formas residuais do trágico em *Diário da queda*

Diário da queda, título do livro objeto deste estudo constitui importante protocolo de leitura. Iniciamos, então, nosso trabalho, consultando, no Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2009), o significado do vocábulo *queda*. Verificamos que uma de suas acepções refere-se ao *enfraquecimento que leva à destruição, à extinção; decadência, ruína; cessação, fim*. O substantivo decadente, por exemplo, pode ser associado ao episódio bíblico da Queda, descrito no livro do Gênesis, o qual descreve o primeiro pecado do homem, visto como a marca da imperfeição humana, do pecado original. Assim sendo, tal episódio adquiriu o sentido de degeneração, de alheamento do homem do estado de inocência em que vivia. No entanto, a leitura do episódio bíblico, de forma alegórica, segundo Eagleton (2014), também possibilitou a emergência do homem social, da linguagem, do lar e da parentela. Ele ressalta, nessa leitura, que estado adâmico somente está livre de conflito porque está livre de relações. Ao comentar o episódio que leva ao pecado original, Eagleton (2014) anota:

A transgressão é, portanto, original, uma necessidade estrutural para nossa prosperidade, e a serpente infiltrou-se no jardim desde o início. Nesse sentido, talvez os teóricos clássicos da tragédia estejam certos: a *hamartia*, ou o fracasso, está embutida na ação, e não em alguma força externa que a aflige; e um nome para esse perpétuo errar o alvo é desejo. Sem isso, não haveria nenhuma história. Existe um malogro ou um fracasso no interior do empreendimento histórico, sem o qual ele não pode funcionar, mais ou menos como a civilização para Freud requer a repressão. (EAGLETON, 2014, p.335)

Mas, há um outro sentido possível para queda, sentido incomum, mas que também encontra eco no texto ficcional em questão, conforme veremos mais adiante. Quem a desenvolve é o filósofo francês Clément Rosset⁵¹. Sua reflexão valoriza o acaso, incorporando-o à sua definição do trágico. Para ele, em filosofia, “acaso designa, seja a intersecção imprevisível, mas não irracional, de várias séries causais independentes (tese de Cournot), seja a intuição geral de uma ausência de necessidade, que designa também a palavra *contingência* (ROSSET, 1989, p.82)”. Ora, estaríamos diante de mais um paradoxo, pois, da

⁵¹ Cf. ROSSET, Clément. *Lógica do pior*. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 1989.

forma como o concebemos, como uma série de eventos entrelaçados, como uma cadeia trágica, não haveria espaço para séries causais independentes. Seguindo o raciocínio de Rosset, a filosofia ocidental triunfante se funda sobre o recalque das noções de acaso, de caos e de desordem, relegadas ao terreno da arte e da literatura. O impulso fundante platônico impõe a ordem racional sobre o princípio original: o caos. Neste sentido, “[...] o exercício da filosofia recobre uma tarefa séria e tranquilizadora: um ato simultaneamente construtor e salvador (ROSSET, 1989, p.14)”. Tal filosofia configura-se, na visão de Rosset, por seu otimismo⁵². A filosofia trágica postulada por ele incorpora o caos ao trabalhar com a noção de acaso, que, para ele, designa o absolutamente não necessário. Acaso deriva da palavra latina *casus*, “queda” (de *cadere*, “cair”)⁵³. “Aqui, “[...] *acasus* designa o ponto de intersecção entre duas ou várias séries causais; o fortuito é deslocado do conjunto de um encadeamento ao caráter imprevisível do encontro, em certos pontos, em certos encadeamentos (ROSSET, 1989, p.85)”. Segundo Rosset, a relação entre acaso e queda se encontra na figura do lance de dados, da queda de dois objetos simultaneamente, representando “[...] a imagem elementar do encontro de duas séries independentes (ROSSET, 1989, p.86)”. Assim, ele incorpora o princípio da contingência em sua filosofia trágica, cujo princípio geral é a imprevisibilidade do encontro (*casus* e seus derivados).

Diante do exposto, diríamos que, a palavra queda, no título do livro, aliada ao substantivo diário, induz o leitor a pensar na apresentação e narração de um infortúnio, apresentado desde sua origem até o seu desfecho. Destacamos, também, que a alusão à queda se refere a uma queda concreta, referida na narrativa e que terá um papel importante na vida do narrador e na organização da própria narrativa, indo muito além do aspecto físico ligado ao acidente. A queda, como que percorre a narrativa do início ao fim, pois o narrador escreve na tentativa de compreendê-la, compreender seus motivos e consequências. Se compreendermos o trágico como um conceito em cuja constituição se inclui uma intensa experiência de desprazer e sofrimento, inexaurível pela explicação

⁵² “Opostamente e à margem desta filosofia, houve, de quando em quando, pensadores que se determinaram uma tarefa exatamente inversa. Filósofos trágicos, cujo alvo era dissolver a ordem aparente para reencontrar o caos enterrado por Anaxágoras; por outro lado, dissipar a ideia de toda felicidade virtual para afirmar a desgraça, e mesmo, na medida do gênio filosófico de que dispunham, a pior das desgraças (ROSSET, 1989, p.14)”.

⁵³ Exposição clara e consistente sobre a filosofia de Rosset se encontra em PASTORE, Jassanan Amoroso Dias. *O trágico: Schopenhauer e Freud*. São Paulo: Primavera Editorial, 2015.

racional, conforme visto nas considerações teóricas sobre o conceito antes expostas, encontraremos algumas ressonâncias dele já desde o título do livro.

A capa da primeira edição do livro também apresenta algumas questões. Nela vemos um livro perfurado por um prego. A julgar pelo título e pelo conteúdo da obra, poderíamos dizer que se trata de um diário, e não de um livro. Tal imagem nos remete a um ato violento, a perfuração do diário por um objeto tão díspar ao contexto quanto um prego. Curiosamente, o prego perfura o diário de baixo para cima, o que poderia ser lido como a alusão à algo do passado, atravessa o diário e o irrompe. A função do diário é, de alguma forma, também de transmissão. Apesar de, originalmente, não guardar tal função, já que é escrito com o objetivo de compreensão e elaboração da vivência cotidiana por parte de um sujeito individual, também pode ser entendido como algo que contém um possível conteúdo a ser transmitido. Muitos diários são guardados e passados de geração em geração como uma forma de laço entre os que já se foram e os que virão. No caso do diário em questão, ele é perfurado por um ato violento e por um objeto que lhe é estranho. Sendo assim, algo perturba esta transmissão. Algo da ordem de um evento disruptivo. O problema da transmissão é problemático e atravessa o livro do início ao fim. Há os cadernos do avô, também o diário do pai do narrador, que o inicia após constatar que vai perder a memória porque está com Alzheimer. Outro tema que também atravessa o livro do começo ao fim é o da construção das relações entre pai e filho. No caso do narrador, do pai e do avô, são relações construídas sob a sombra da catástrofe que o nazismo representou. A pergunta que parece percorrer, em filigrana, toda a narrativa é: o que fazer com isso? O que isso fez de nós? Como lidar com tal herança nefasta?

Eu também não gostaria de falar desse tema. Se há uma coisa que o mundo não precisa é ouvir minhas considerações a respeito. O cinema já se encarregou disso. Os livros já se encarregaram disso. As testemunhas já narraram isso detalhe por detalhe, e há sessenta anos de reportagens e ensaios e análises, gerações de historiadores e filósofos e artistas que dedicaram suas vidas a acrescentar notas de pé de página a esse material, um esforço para renovar mais uma vez a opinião que o mundo tem sobre o assunto, a reação de qualquer pessoa à menção da palavra *Auschwitz*, então nem por um segundo me ocorreria repetir essas ideias se elas não fossem, em algum ponto, essenciais para que eu possa também falar do meu avô, e por consequência do meu pai, e por consequência de mim. (LAUB, 2011, p.9)

A primeira frase da citação acima anuncia uma contrariedade: o narrador não gostaria de falar sobre o tema, do ponto de vista histórico, já que foi exaustivamente abordado ao longo de sessenta anos. No entanto, ao final do período, ele justifica o fato de não poder deixar de falar sobre o tema, a despeito do seu desejo: abordará o tema porque é essencial para falar de si, de suas origens, de seu pai e avô. À primeira vista, portanto, o foco narrativo em primeira pessoa reforça a perspectiva adotada pelo narrador: os eventos públicos apresentados somente se justificam à medida que se relacionarem com o espaço privado da vida do narrador.

No entanto, nossa leitura contraria a perspectiva estritamente individual anunciada pelo narrador: não se trata de delimitar a história, fundamentalmente, ao espaço privado e familiar. Conforme veremos, a história não ficará restrita ao espaço do lar, mas a problemática apresentada envolverá o espaço privado em relação ao espaço público, à história do século XX, o mais trágico de todos, segundo afirmação do narrador. Em outras palavras, mesmo os episódios que se passam no espaço privado serão iluminados ou espelhados pelo evento catastrófico que marca o século, a ascensão do nazismo.

As teorias sobre as tragédias e o trágico lidam com o peso do passado sobre os ombros do presente, ou, em outras palavras, como os vivos lidam com as palavras dos mortos, para lembrar o texto de Piglia. Elas reforçam o peso e a importância do passado como elemento que plasma e forma o presente, relativizando vivências progressistas do tempo. Contra o progressismo, cujo sonho é que o presente se baste a si mesmo, que os mortos sejam enterrados e que o futuro esteja contido enquanto expectativa no presente, ergue-se o trágico. Como pontua Eagleton, “A maior parte de qualquer presente é feita de passado. A história, como insiste Mulhern, é em grande medida continuidade. Faz parte de seu complexo peso material não poder ser constantemente remodelada. E, mesmo quando conseguimos transformá-la de fato, podemos perceber que seu peso repousa como um pesadelo no cérebro dos vivos.” (EAGLETON, 2013, p.15). Em um enredo em que acontecimentos traumáticos, dilacerantes e trágicos se encontram no centro da narrativa, não podemos negligenciar a afirmação de Eagleton, uma vez que o século XX foi, nesse sentido, um século que cavou sulcos profundos na história da humanidade.

Vejamos como isso se dá no livro em análise, propriamente. Ele é organizado em partes que estão dispostas na seguinte ordem: *Algumas coisas que sei sobre o meu avô*; *Algumas coisas que sei sobre meu pai*; *Algumas coisas que sei sobre mim*; *Notas (1)*; *Mais algumas coisas que sei sobre meu avô*; *Mais algumas coisas que sei sobre meu pai*; *Mais algumas coisas que sei sobre mim*; *Notas(2)*; *Notas (3)*; *A queda*; *O diário*. Cada parte é composta de pequenos blocos numerados, sua numeração específica evolui de forma crescente. As partes não obedecem ao que anunciam em seus títulos; Por exemplo, em *Algumas coisas que sei sobre meu avô*, há, efetivamente, episódio e histórias do avô, mas não somente, pois a vida do filho e a do pai imiscuem-se ali e são narradas também, o mesmo acontecendo com as outras partes. Atente-se, também, para a incompletude, marcada pelo pronome indefinido *alguma(s)*, que acompanha o substantivo *coisa*. Desde os subtítulos, portanto, o narrador sinaliza sua posição de não-saber ao usar duas palavras que são por demais gerais e indefinidas, *algumas coisas*.

O avô, judeu, emigrou para o Brasil fugindo da perseguição nazista na Europa. Além de informações fornecidas pelo narrador, temos acesso a sua voz através de seus cadernos - um misto de diário e enciclopédia - ao qual o narrador tem acesso e reproduz no livro. Uma peculiaridade importante marca esses cadernos. Eles são o relato de como a realidade deveria ser, e não de como ela era de fato. A novidade da América é motivo para desapontamento e revela-se velha conhecida, doença e morte. Daí o tom irônico, que, para o narrador, é *grosseiramente otimista*.

Aparentemente meu avô queria escrever uma espécie de enciclopédia, um amontoado de verbetes sem relação clara entre si, termos seguidos por textos curtos ou longos, sempre com uma característica peculiar. O verbete *leite*, por exemplo, fala de um *alimento líquido e de textura cremosa que além de conter cálcio e outras substâncias essenciais ao organismo tem a vantagem de ser muito pouco suscetível ao desenvolvimento de bactérias*. [...] Dá para acompanhar a sequência como uma história, mas, porque os verbetes são evidentemente mentirosos, num tom grosseiramente otimista, isso é feito de maneira inversa: meu avô escreve que não há notícias de doenças causadas pela ingestão de leite, que o porto é o *local onde se reúne o comércio ambulante que trabalha sob regras estritas de controle fiscal e higiene*, e não é difícil imaginá-lo no cais, depois de ter comido os últimos pedaços do pão endurecido que foi seu único alimento durante a viagem, tomando seu primeiro copo de leite em anos, o leite do novo mundo e da nova vida, saído de um jarro conservado não se sabe

onde, como, por quanto tempo, e em poucas semanas ele quase morreria por causa disso. (grifos do autor) (LAUB, 2011, p.24-25)

O pai do narrador também possui cadernos aos quais ele tem acesso. No entanto, seu registro difere daqueles do avô do narrador. É que, após receber o diagnóstico de Alzheimer, o pai do narrador começa a escrever com o intuito de conservar as memórias que estavam sendo perdidas, e também de passar a limpo e se reconciliar com seu pai, com quem teve um relacionamento conflituoso.

O narrador é assombrado, durante toda a narrativa, por um episódio ocorrido em sua adolescência, em que ele e alguns amigos judeus, propositadamente, deixaram um menino não judeu cair, em uma brincadeira que eles deveriam segurá-lo ao jogá-lo repetidas vezes para o alto. O resultado é um processo doloroso de recuperação e meses de fisioterapia. O garoto, nomeado João, era objeto de discriminação e preconceito por parte dos meninos judeus, sofrendo constantes humilhações na escola. “Para mim tudo começa aos treze anos, quando deixei João cair na festa de aniversário” (LAUB, 2011, p.33). Assim, ele marca o episódio como fundante em sua vida. A expiação da culpa pelo narrador será um dos motivos principais da narrativa. Ele explorará os desdobramentos de uma constatação dolorosa, compreendida como evento traumático em sua vida: o papel que teve na queda de João. É a tentativa de elaboração dessa experiência, exposta no texto em tom fatalista e peremptório (conforme se percebe pelo excerto imediatamente acima), que desencadeia o esforço de elaboração e a tentativa de compreensão.

A partir do relato que tenta compreender toda a situação de preconceito contra o garoto não judeu, vão se caracterizando as relações tumultuadas, violentas, perpassadas de rancor e violência entre o filho, o pai e o avô. Também é explicitado o posicionamento de cada personagem perante a vida. O avô se suicida quando o filho tinha 14 anos, este último (o pai do narrador) assume uma posição de firmeza, escondendo suas fraquezas; o narrador passa por dois casamentos turbulentos, entremeados por episódios de violência, além de discutir e expor seu alcoolismo.

Já no primeiro bloco narrativo, no começo do livro, o narrador faz menção à história do avô, seu passado de emigrado judeu forçado a deixar seu país devido à perseguição nazista, um evento que insiste em se repetir, em

retornar, um passado do qual o avô não se desvencilha, uma prisão, “[...] e resta apenas um tipo de lembrança que vem e volta e pode ser uma prisão ainda pior que aquela onde você esteve” (LAUB, 2011, p.8). O tom fatalista marca a passagem e caracteriza a voz do narrador na maior parte do livro. Conforme vimos, um dos elementos característicos do trágico é seu caráter irreconciliável. Ora, algo que vai e volta, que retorna sem conseguir uma resolução pode ser lido, de acordo com nosso ponto de vista, como índice do trágico, na medida em que aponta para o caráter irreconciliável da vivência que não é passível de elaboração. “Em vez de se libertar do passado, o protagonista trágico encontra-se enredado em suas malhas; o peso do que foi antes é inevitável sobre o que está por vir⁵⁴” (Felski, 2008, p.2).

É interessante percebermos, também, desde o início, a menção à história do avô como pertencendo a uma coletividade destituída de direitos, massificada, sem direito à identificação e à singularidade, tornada objeto e esmagada pela máquina de destruição nazista. Isto fica claro, no período do qual foi retirada a citação acima, na menção ao “gado para quem a história parece ter acabado aos vinte, ou trinta, ou quarenta, não importa [...]” (LAUB, 2011, p.8). Mais à frente, quando o narrador se refere à viagem do avô para o Brasil, a menção à anulação da singularidade se repete, desta feita com a alusão à vida do avô reduzida a índice estatístico e excluída da lembrança coletiva:

Não sei quantos dias durou a travessia, se ventou ou não, se houve uma tempestade de madrugada e se para ele fazia diferença que o navio fosse a pique e ele terminasse de maneira tão irônica, num turbilhão escuro de gelo e sem chance de figurar em nenhuma lembrança além de uma estatística – um dado que resumiria sua biografia, engolindo qualquer referência ao lugar onde foi criado e à escola onde estudou e a todos esses detalhes acontecidos no intervalo entre o nascimento e a idade em que teve um número tatuado no braço. (LAUB, 2011, p.8-9)

É interessante observarmos no trecho acima certa força atribuída à memória pelo narrador. Ele desconhece a certeza de inúmeros fatos do passado, mas os recria pela imaginação. O narrador propõe certa concepção da memória,

⁵⁴ Tradução nossa. “Rather than breaking free of the past, the tragic protagonist finds himself entangled in its meshes; the weight of what has gone before bears down ineluctably on what is yet to come” (Felski, 2008, p.2)

conferindo importância e força ao trabalho peculiar de ajuntar os restos do passado em busca de um presente *menos* instável. A memória pode ser compreendida, então, por meio das observações do narrador e da forma como o livro é estruturado. A memória reconstrói o passado, forjando novos nexos e reinscrevendo-o no presente. Enfatizamos que esta reinscrição ou reconstrução do passado acontece, sempre, sob o signo do conflito, refletindo-se na instabilidade da linguagem, composta de lacunas, cortes e interrupções.

As três histórias, a do narrador, de seu pai e avô se irmanam através de episódios em que se vê a presença do destempero e de reações excessivas e confusas por parte dos três personagens. Auschwitz, seu horror e toda sua carga de violência e desumanidade impregnam as relações dos três. Em dado momento, o narrador se detém sobre relação do pai com o avô, como este último lidou com o nascimento do filho, suas expectativas, apreensões, esperanças e medos. Em dado ponto, ainda sobre essa relação, ele especula: “[...] e também não posso imaginar que a forma como meu pai lidava com o tema do judaísmo e dos campos de concentração não tivesse a ver com essas memórias – como ele relacionou o que via e sabia e sentia pelo meu avô com o que leu e sabia sobre Auschwitz” (LAUB, 2011, p.48). Mais à frente, o narrador passa a discorrer sobre a relação dele mesmo com o pai, focando em uma fonte de conflito vivida por ele aos treze anos, fonte essa que se relaciona ao fato de ele querer sair da escola judaica e estudar em uma escola não judaica. Ele tenta se desvencilhar de toda a argumentação paterna que gira em torno do judaísmo e de Auschwitz. Quer minimizar a questão, se afirmar diante deste discurso, mas faz justamente o contrário, reafirma a questão ao negá-la de forma veemente.

Na briga que tivemos por causa da nova escola, eu disse a meu pai que não estava nem aí para os argumentos dele. Que usar o judaísmo como argumento contra a mudança era ridículo da parte dele. Que eu não estava nem aí para o judaísmo, e muito menos para o que tinha acontecido com o meu avô. Não é a mesma coisa que dizer da boca para fora que se odeia alguém e deseja a sua morte, e qualquer pessoa que tenha um parente que passou por Auschwitz pode confirmar a regra, desde criança você sabe que pode ser descuidado com qualquer assunto menos esse, então o impulso que meu pai teve ao ouvir essa referência era previsível, ele dizendo repete o que você falou, repete se você tem coragem, e eu olhando para ele fui capaz de repetir, dessa vez devagar, olhando nos olhos dele, que eu queria que ele enfiasse Auschwitz e o nazismo e o meu avô bem no meio do cu. (LAUB, 2011, p.50)

O desfecho desse episódio foi a agressão por parte do narrador. Aqui, o eu cartesiano, ordeiro, senhor de si é somente uma ficção que não tem bom êxito. O sujeito é levado de roldão pelas intensidades de forças em luta por hegemonia que acabam por conduzi-lo por caminhos tortuosos. A despeito do esforço do narrador em esquecer e superar o passado de seu avô e de seu pai, ele insiste em retornar e pontuar sua relação com o pai. Desse modo, a concepção de sujeito que se depreende da narrativa aproxima-se de um sujeito descentrado, o que nos remete à concepção nietzschiana de vontade de potência, força que dá forma a todo o existente. Marton (2010) explica o conceito nietzschiano:

A luta tem caráter geral: ocorre em todos os domínios da vida e sobretudo envolve os vários elementos que constituem cada um deles. Deflagrando-se entre células, tecidos ou órgãos, entre pensamentos, sentimentos ou impulsos, implica sempre múltiplos adversários, uma pluralidade de beligerantes. “Por mais longe que alguém possa levar o autoconhecimento, nada é mais incompleto do que a imagem do conjunto de impulsos que constituem seu ser. É com dificuldade que pode chamar pelo nome os mais grosseiros; seu número e força, seu fluxo e refluxo, seus jogos recíprocos e jogos contrários e sobretudo as leis de sua nutrição permanecem totalmente desconhecidos.” (MARTON, 2010, p.69, grifos da autora)

Apesar de a noção de sujeito ser estranha a Nietzsche, por implicar, de alguma forma, a existência de um indivíduo autônomo e unívoco que conhece plenamente as motivações para sua ação, ainda assim poderíamos utilizá-la se pensarmos na ideia de sujeito descentrado, corolário de um conceito pós-moderno de identidade. Hall define tal sujeito como sendo constituído por identidades díspares, antagônicas, que não podem ser [...] “unificadas ao redor de um *eu* coerente” (HALL, 2015, p.12, grifos do autor). Ele prossegue: “Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas” (HALL, 2015, p.12). A impossibilidade de síntese, anomia determinada pelas diferentes forças em conflito, a própria noção do mundo como sendo constituído por forças contrárias e anárquicas, tudo isto nos remete à definição nietzschiana de trágico. Ao comentar as críticas de Nietzsche a Descartes, à sua ideia de que se há algo que pensa, há uma substância pensante, uma ideia que levaria à concepção de identidade de maneira essencialista, típica da modernidade, Moura (2014) anota:

O “sujeito” será a ficção que nos quer fazer crer que muitos estados, similares em nós, são o efeito de um mesmo substrato idêntico e inalterável. Agora, o eu enquanto substância poderá ser visto como causa de toda ação, como aquele agente cuja vontade será interpretada como uma faculdade. Para Nietzsche, é aqui que começará a derivação daquele sistema de postulados lógico-metafísicos que são as “categorias da razão”, tais como substância e atributo, causa e efeito. Essas categorias falaciosas têm sua matriz formadora na apreensão do eu como substrato idêntico: a crença na substância, no atributo, no acidente ganha sua força persuasiva do hábito de considerar tudo o que fazemos como consequência de nossa vontade, de modo que o eu, enquanto substrato idêntico, não desaparece na multiplicidade do vir-a-ser, quando o contínuo devir, bem compreendido, não permite sequer que se fale em “indivíduos”. (MOURA, 2014, p.129, grifos do autor)

Poderíamos dizer que o narrador de *Diário da queda* é, de alguma forma, coerente com tal perspectiva se pensarmos na organização fragmentária e irregular da narrativa. É como se a instabilidade do sujeito autônomo, representada por uma concepção complexa de forças em luta que exercem poder sobre o sujeito, vazasse na linguagem utilizada pelo narrador.

E última análise, a leitura de algumas passagens analisadas mostra inúmeros paralelismos e espelhamentos entre as histórias do narrador, de seu pai e do avô e a história catastrófica representada por Auschwitz. Há também cortes abruptos, uma vez que a narrativa é organizada em blocos e estes, algumas vezes, não guardam relações causais e temporais claras e explícitas entre eles. Os cortes e paralelismos conferem um ritmo demasiado irregular à narrativa, fazendo com que o leitor tenha dificuldades para se localizar no tempo e espaço narrativos. Se tomarmos o narrador como um sujeito em busca de compreensão da experiência, aqui temos um dado interessante. A linguagem, meio pelo qual aborda-se a experiência e tem-se acesso a ela, não se mostra clara, não havendo características, tais como limpidez e nexos causais bem estabelecidos, o que facultaria uma compreensão apaziguadora do passado por parte do narrador. Os espelhamentos obtidos pelas afinidades, semelhanças e interseções, e os cortes são procedimentos usuais e eficazes para a construção de um narrador que possui uma voz titubeante e tem dificuldades para encontrar resolução para seus conflitos. A aporia faz-se, assim, elemento primordial a partir do qual o narrador se constitui. À guisa de exemplo, em livro que analisa a ficção de Thomas Mann sob a luz da reflexão nietzschiana, Pimenta (1999) assim se expressa sobre a prosa do escritor alemão:

A proposição de uma sintaxe em que a evidência da identidade é suspensa ou, ao menos, bastante matizada, é a sugestão de Mann no que concerne à abertura do campo do *logos* a um discurso, ao mesmo tempo, significativo e irreduzível a um cálculo clássico de sentido. Semelhante sintaxe aparece como sinal de que a escrita de Mann, assim como o pensamento nietzschiano, implica uma avaliação do mundo em que os aspectos sombrios da experiência humana não devem ser depreciados. Na esteira da tradição metafísico-religiosa greco-cristã, o ocidente parece ter procurado eliminar a dor e o sofrimento como fatos que atentam contra a dignidade humana. (PIMENTA, 1999, p.18-19)

Afinal, como exposto no início deste texto, compreendemos o trágico como um conceito que tem por objeto uma situação irreconciliável, ou seja, a vivência de impasses que não podem ser solucionados, conforme a conceituação de Lesky (2003). Em outras palavras, aproximamos trágico e aporia, vistos, neste texto, como conceitos que guardam semelhanças. Nossa hipótese é que a força disruptiva do evento traumático contamina e coloniza a linguagem, imiscuindo-se nela e imprimindo um caráter constitutivamente aporético e trágico ao relato. “Quando a voz ouvida no texto sofre interrupções mais ou menos violentas, propicia-se o surgimento de formas residuais do trágico (STERZI, 2004, p.109)”. A sintaxe de Laub, por momentos deveras tortuosa, vai ao encontro da reflexão de Sterzi e da proposição de Pimenta (1999) no sentido de indicar que o conteúdo do discurso, devido à magnitude do evento, cava sulcos profundos na linguagem literária.

Com relação a *Diário da queda*, a experiência da dor promove reconfigurações provisórias e precárias do eu no sentido de superar a experiência trágica. Safatle (2012), ao comentar o processo de formação do sujeito em Hegel, destaca da reflexão deste a importância de experiências de dilaceramento e dor.

Por isso, tudo nos leva a crer que Hegel insiste que se trata de mostrar como a constituição dos sujeitos é solidária da confrontação com algo que só se põe em experiências de negatividade e desenraizamento que se assemelham à confrontação como o que fragiliza nossos contextos particulares e nossas visões determinadas de mundo. A astúcia de Hegel consistirá em mostrar como o demorar-se diante dessa negatividade é condição para a constituição de um pensamento do que pode ter validade universal para os sujeitos. (SAFATLE, 2012, p. 25)

O livro com o qual trabalhamos nos introduz em zonas sombrias em que a experiência traumática produz dor, dilaceramento e corrosão das verdades preestabelecidas, fazendo com que se produza uma imagem por demais difusa de um eu em busca de um solo firme para ancorar sua subjetividade. Para expressar tal imagem difusa, o narrador lança mão da concisão da linguagem e de seu tensionamento. Há, portanto, uma homologia entre a linguagem ensaiada, no sentido de tentativa de lidar com um passado que não oferece respostas ao presente, e a temática contemplada. Assim, estamos no encalço dos processos ligados à fatura literária, de produção de subjetividades, ou seja, de um sujeito, ainda que descentrado, instável e por demais difuso.

Em Hegel, encontramos a ideia de que “sujeito” é o nome que damos ao processo de síntese reflexiva entre os modos de determinação socialmente reconhecidos e a acontecimentos indeterminados ou, para falar como o filósofo alemão, marcados pela negatividade. Há um movimento tenso de reconhecimento da indeterminação e da negatividade que só ocorre lá onde encontramos um sujeito. Por isso, os atributos essenciais desse conceito de sujeito não podem ser a autoidentidade imediata e a unidade (sempre pressuposta e pronta a irrealizar toda e qualquer cisão efetiva). Por isso, o sujeito em sua matriz hegeliana sempre será, à sua maneira, um retrato difuso. (SAFATLE, 2012, p. 3, grifos do autor)

Safatle está em busca de uma teoria da subjetividade que acolha a disjunção, a negatividade e as experiências sombrias como agentes corrosivos de uma filosofia do sujeito, em suas palavras, *egológica*. Para ele, devemos buscar compreender a constituição do sujeito considerando experiências que desestabilizem a autoidentidade e a centralidade do eu, confrontando-o com o caos e com o abismo radical da alteridade. Para isso “[...] não devemos ter medo de ir onde não encontramos mais as luzes projetadas por nossa própria imagem” (SAFATLE, 2012, contracapa do livro em estudo). Termos como *impotência da regra* e *indeterminado* são comuns em sua explanação e se associam a situações em que as regras já não são claras. “Nesse caso, a relação entre a regra e a situação a que ela se refere é de negação, já que a situação aparece como portadora de outra ordem potencial” (SAFATLE, 2012, p.9). A construção do sujeito, na visão de Safatle, se ancora na leitura de Lacan e de Hegel, os quais o pensaram não como uma entidade substancial que fundamenta processos de autodeterminação, mas como o *locus* da não identidade e da clivagem. De acordo com o filósofo brasileiro:

[...] “sujeito” não deve ser compreendido como uma entidade substancial, idêntica a si mesma e capaz de se autodeterminar graças à reflexividade. Entidade cujos predicados fundamentais seriam: a autonomia potencial das ações e condutas que leva à imputabilidade da pessoa jurídica, a unidade coerente das representações e da personalidade, a capacidade reflexiva do pensar, entre outros. Na verdade, deveremos avaliar a possibilidade e as consequências de chamarmos de “sujeito”, ao contrário, o processo reflexivo de confrontação com um impessoal que se manifesta, de maneira privilegiada, no desejo, no corpo e na sexualidade. (SAFATLE, 2012, p. 13)

Transportando-nos para *Diário da queda*, percebemos estreita relação entre o narrador que acolhe a experiência da negatividade como matéria narrativa e a linguagem que se constitui como sua expressão, conforme dissemos. Sendo mais precisos, apropriemo-nos do termo de Safatle, *experiências-limite*, para referir a experiências que bordejam o inumano, aquilo que está além da linguagem e que se expressa, também, no corpo do indivíduo. As experiências expostas no livro em questão, suicídio, catástrofe, morte, alcoolismo, violência se colocam para a consciência do narrador como, mais do que uma alteridade supostamente objeto de uma representação mental, algo indeterminado e difuso.

Essa confrontação com o indeterminado como processo fundamental de constituição da individualidade ficará mais clara se nos perguntarmos pela função de experiências-limites como aquelas desempenhadas pela morte e pela angústia no processo de formação da consciência-de-si. (SAFATLE, 2012, p. 24)

O esforço do narrador para compreender tais experiências, determinando-as, de alguma forma, para si, faz com que se produza uma narrativa tensionada do ponto de vista da linguagem, um texto que explora as bordas do absurdo, aquilo que se coloca além da palavra. Cria-se, portanto, a imagem difusa de uma subjetividade em processo de desestabilização. Em relação ao *Diário da queda*, Chiarelli anota: “A natureza fluida do discurso é quase sempre interrompida pelo tropeço, por uma voz titubeante” (CHIARELLI, 2013, p.25).

Trata-se, portanto, de uma linguagem literária que diz de momentos em que as regras não produzem segurança, em que a linguagem precisa ser reinventada ou, pelo menos, tensionada, retorcida. Percebemos, dessa forma, a íntima associação entre formas residuais do trágico e os processos estilísticos

do autor. Há uma contenção vocabular extremada, que aponta para a necessidade de, no texto, somente aparecer o essencial à atmosfera trágica. A figura da destruição concentra todo o percurso do livro. Tem-se, assim, uma dicção tensa, econômica que se detém somente nos acontecimentos, fatos, observações e reflexões que são importantes para a configuração de tal atmosfera.

Em *Diário da queda*, os acontecimentos, todos, impreterivelmente, contribuem para a criação do *ethos* trágico. A narrativa, portanto, se encolhe e alude a uma atmosfera em que não se tem a certeza das escolhas nem a clareza dos resultados das ações de cada um, mas, não obstante, o personagem é instado a decidir e seguir adiante, gerando tensão e expectativa no leitor. Há pontos obscuros, por vezes, frases ambíguas e contraditórias. De acordo com nossa hipótese, isso se dá porque a posição do narrador é instável e oscilante em relação ao passado nefasto representado por Auschwitz. Apesar de, por vezes, ele parecer claro e preciso em seu posicionamento, por exemplo, ao afirmar que pode pensar o presente desvinculando-se da herança nefasta, sua voz não se resume a tal e, em outros momentos, traduz justamente o contrário, ao referir-se ao peso do passado, à impossibilidade de se desvencilhar dele. A bem da verdade, é mais comum encontramos tal posicionamento no decorrer da narrativa do que o contrário.

Segue um exemplo da voz alvissareira ao afirmar que o passado está enterrado:

Se na época perguntassem o que me afetava mais, ver o colega daquele jeito ou o fato de meu avô ter passado por Auschwitz, e por afetar quero dizer sentir intensamente, como algo palpável e presente, uma lembrança que não precisa ser evocada para aparecer, eu não hesitaria em dar a resposta. (LAUB, 2013, p. 13)

Exemplos que mostram a insistência da catástrofe em se fazer presente no discurso do narrador não se fazem aqui necessários, são mais comuns e estão salpicados no decorrer deste texto.

Mas, em relação à questão de alguma forma ubíqua, a transmissão da tradição, as relações entre as gerações, mais algumas palavras se fazem necessárias. Assim, na narrativa em questão, a continuidade entre as diferentes gerações, entre o passado e o presente, não é dado previamente, mas

arduamente cosido por um *eu* desorientado devido à experiência da dor. A consciência da falta de elos e da sua necessidade para a, embora precária, estruturação do eu é deflagrada pela experiência-limite: os personagens tomam consciência do abismo e da incomunicabilidade entre o eu e o outro somente devido à instabilidade provocada pela dor. A produção de obras contemporâneas que têm como problemática as vicissitudes de constituição do eu também faz com que nos perguntemos como é possível pensar o vínculo entre o sujeito e um passado que se encontra sobremaneira enfraquecido. Tais obras, inevitavelmente, propõem a assunção do passado no presente como via de desdobramento das possibilidades do eu. A propósito, vejamos esta passagem:

Naquela época eu falava muito pouco com o meu pai. Ele chegava em casa à noite, exausto, e eu já tinha jantado e na maioria das vezes estava dormindo. Se eu fosse contar o tempo que passávamos juntos por semana não daria mais que algumas horas, e como nessas horas estavam incluídos os discursos sobre os judeus que morreram nas Olimpíadas de 1973, os judeus que morreram em atentados da OLP, os judeus que continuariam morrendo por causa dos neonazistas na Europa e da aliança soviética com os árabes e da inoperância da ONU e da má vontade da imprensa com Israel, é possível que mais da metade das conversas que ele teve comigo girassem em torno desse tema. (LAUB, 2011, p.36)

No excerto acima, o narrador se detém na relação que teve com o pai. Diz que falava muito pouco com ele devido às circunstâncias da vida do pai, que trabalhava muito e não tinha tempo, pois chegava à casa exausto à noite. Ao desenvolver o raciocínio, em dado momento, introduz, em sua tentativa de compreender o distanciamento e silêncio do pai, a questão judaica. Neste caso, ela serve como anteparo entre ele e o pai, que, a todo o momento, recorre ao passado, à história do povo judeu, à tradição como uma forma de fazer laço com o filho e, de algum modo, estabelecer ponte entre os dois e o avô, figura também marcada pelo silêncio.

Ainda sobre a passagem acima, a noção de esfera pública se faz imprescindível: é ela que deveria fornecer a argamassa que uniria o presente e o passado visto como tradição, pressupondo, também, hierarquias. No entanto, o que percebemos é o distanciamento, é a tradição é vista pelo narrador como algo que o distancia de seu pai. Explicando melhor, o discurso histórico sobre os judeus, conforme já dissemos, se coloca como obstáculo para o estabelecimento de uma relação mais próxima entre pai e filho. Um pouco mais à frente, em

relação à passagem citada acima, o narrador diz não se *sentir tão afetado* por este discurso, e acrescenta: “[...] aos poucos você percebe que isso tudo tem muito pouca relação com a sua vida” (LAUB, 2011, p.36). Na passagem supracitada, observaríamos, também, certa ironia do narrador com referência à apropriação midiática e política do holocausto e com relação à recusa do pai (e dos judeus em geral) em fazer o luto pelo holocausto. Tal recusa promove uma paralisia que impede a vivência do presente. Mesmo a repetição insistente de episódios do campo de concentração, poderíamos acrescentar, é ambígua, guardando, também, certa ironia.

Ainda sobre o espaço público, é entendido também como espaço impalpável constituído pela tradição e as hierarquias, já que elas cimentam as gerações e também estabelecem laços entre os homens. Em sociedades tradicionais, pré-modernas, a transmissão oral de conteúdos do passado acontecia de forma pacífica e passiva. Tais conteúdos configuravam herança recebida e futuramente transmitida. Portanto, levantamos a seguinte hipótese: o enfraquecimento da esfera pública, na modernidade, acarretou a hipertrofia do espaço privado e da preocupação com o *eu*, que, agora, tem que se apropriar, por si e a partir de si, do passado, o que exige esforço contínuo de investigação de si mesmo. O passado, suas tradições e hierarquias serão criticados e decompostos em favor da afirmação da liberdade do eu em se formar a partir de si e para si.⁵⁵ Ele não mais recebe passiva e pacificamente a tradição, mas se apropria dela, pois já não pode mais contar com certezas preestabelecidas. Ao comentar o surgimento do trágico como conceito no Romantismo alemão, Felski (2008) liga o seu aparecimento ao processo de modernização e dissolução das sociedades tradicionais. "Esta visão é, por sua vez, baseada em processos de secularização, desencanto e individualização em larga escala que tornaram possível aos seres humanos se considerarem apanhados em condições de isolamento e sem-abrigo existencial⁵⁶" (FELSKI, 2008, p.2-3).

⁵⁵ Sobre esta discussão, conferir Renault, Alain. *O indivíduo. Reflexão acerca da filosofia do sujeito*. Rio de Janeiro, DIFEL, 2004.

⁵⁶ Tradução nossa. "This view is in turn premised on large-scale processes of secularization, disenchantment, and individualization that make it possible for human beings to think of themselves as caught up in conditions of isolation and existential homelessness" (Felski, 2008, p.2-3).

Para ilustrar tal reflexão, poderíamos pensar, também, na figura do rabino, apresentada logo no começo do livro. Apesar de transmissor dos valores religiosos e culturais, representante da tradição, o rabino é visto como um sujeito dessacralizado pelo narrador, destituído de características como sabedoria e sensatez e caracterizado como decadente, cínico e cúvido, de alguma forma. Os adolescentes que deveriam se postar de forma solene e reverencial diante dele, já que guardião da tradição, o fazem de forma perversa, adicionando açúcar em seu chá (o rabino era diabético).

O rabino tinha unhas grandes e cheiro de vinagre. Era o único que fazia essa preparação na cidade, e era comum que na hora de ir embora esperássemos na cozinha enquanto ele tinha uma conversa com nossos pais, na qual dizia que éramos desinteressados, e indisciplinados, e ignorantes e agressivos, e no final do discurso ele pedia mais dinheiro. Nessa hora era comum também que um dos alunos, sabendo que o rabino era diabético, que já tinha parado no hospital por conta disso, que tinha havido complicações e uma das pernas chegou a correr o risco de ser amputada, esse aluno se oferecia para pegar mais chá e em vez de adoçante botava açúcar na xícara. (LAUB, 2011, p.10)

A conjugação de um espaço público enfraquecido e de uma lógica, moderna por excelência que impele o indivíduo a olhar e valorizar o futuro faz com que o narrador se questione incessantemente em busca de seu auto-engendramento e desenvolvimento. Para tal narrador, a fundamentação persuasiva de si perante si mesmo, com o escrutínio, sempre precário e lacunar, do passado e a hipertrofia do próprio eu, é um movimento perpétuo e sufocante. É como se a tradição perdesse sua força e não existisse mais por si só, mas em função exclusiva de um eu ávido por inventar continuamente suas regras e normas e por reler o seu passado recente, reinventando, assim, a si mesmo.

No livro em tela, coloca-se, portanto, o enfrentamento da contingência da linguagem e das identidades do eu. Não há apêndices metafísicos nos quais escorar uma possível verdade que correspondesse à realidade do eu (a tradição judaica, por exemplo, mostra-se insuficiente). Não há ponto de vista privilegiado a partir do qual o *eu* se mede em seu processo de reconfiguração, calibrando a si mesmo. O sujeito, aqui, ao contrário, está exposto à contingência radical, à falta de direcionamento para uma possível reinvenção de si mesmo que se põe em curso após a experiência da dor. Talvez por isso, o uso da linguagem precária e vacilante, o tom ensaístico considerado como tentativa. A título de ilustração,

poderíamos pensar nos diferentes posicionamentos do narrador ante ao discurso histórico sobre a perseguição aos judeus. Ele, em alguns momentos, parece se posicionar de forma firme e resoluto, como nesta passagem:

Não fazia sentido que eu quase tivesse deixado um colega inválido por causa disso, ou porque de alguma forma havia sido influenciado por isso, o discurso do meu pai como uma reza antes das refeições, a solidariedade aos judeus do mundo e a promessa de que o sofrimento dos judeus do mundo nunca mais haveria de se repetir, enquanto o que eu vi durante meses foi o contrário: João sozinho contra um bando, sem se importar de ser humilhado, sem nunca ter dado sinal que demonstrasse a derrota quando era enterrado na areia, e foi por causa dessa lembrança, a consciência de que a covardia não era dele, e sim dos dez ou quinze que o cercávamos, uma vergonha que grudaria em mim para sempre se eu não tomasse uma atitude, foi por causa disso que decidi mudar de escola no final do ano. (LAUB, 2011, P.37)

A julgar pela passagem, poderíamos ser levados a pensar que a questão estava resolvida, que o discurso sobre o passado de perseguição vivido pelos judeus não era justificativa para ações no presente. O narrador é claro e assertivo: “Não fazia sentido...”. Se pensássemos, assim, a questão estaria de fato resolvida e a página virada. No entanto, se lermos a narrativa em seu conjunto, o que percebemos é a repetição da experiência da catástrofe em inúmeros momentos do livro. Ela insiste em se fazer presente, o que nos leva a concluir que o narrador não acerta o alvo, mesmo quando pensa firmemente tê-lo feito.

Segue-se, portanto, que o trágico, apresentado também através de *experiências-limite*, é estruturador das ações, pois ele configura toda a trama e ultrapassa o personagem com sua força pungente. As forças contrárias agem, cada uma a seu turno, plenamente justificadas, pois não há algo externo que confira alguma direção. Ao personagem cabe afirmar-se neste mundo anômico. O arbitrário, de alguma forma, configura todo o universo ficcional e o narrador do livro confere poder extremado às forças contingentes que manejam seus personagens sem direção fortemente definida. É nesse universo de forças algo caóticas, incontroláveis e que influenciam sua vida, que o narrador se encontra, a despeito de sua tentativa de tentar ordená-las. No livro, as forças agem inesperadamente fazendo com que os rumos das vidas dos personagens sofram abalos e mudanças à medida que o tempo escoar. Tomemos, como exemplo,

trabalhado mais à frente, o ato aparentemente banal que evitaria a queda de João: um simples movimento do corpo (esticar o braço) para a frente, ele alcançaria a cabeça de João logo antes da queda (LAUB, 2011, p.22). Há desproporção entre a trivialidade do ato e as consequências advindas dele. Desproporcionalidade que também delinea a ação trágica: um ato banal toma proporções descabidas e inescapáveis. Neste sentido, aquilo que começa contingencialmente adquire o estatuto da necessidade. Temos, aqui, no caldo trágico da trama, forças antagônicas em jogo, necessidade e contingência paradoxalmente amalgamadas, de alguma forma. Após a ação das forças, há um esforço do intelecto para ordená-las e dispô-las em um todo minimamente coerente; entretanto, a fragilidade humana em frente de tal tentativa de ordenamento é patente e vaza através de uma linguagem também exangue.

Aqui, encontramos o ponto fulcral: o livro em questão enfatiza o *eu* enquanto ponto descentrado irradiador de identidades que se questionam e se problematizam, testando seus tênues contornos. Há um embate constante entre um eu claudicante que se explora em diálogo com o outro e o outro em sua alteridade radical, irreduzível a um vocabulário comum. O mutismo do avô coloca-se como exemplo de alteridade radical, inescrutável às tentativas de leitura por parte do narrador. A linguagem é íntima de tais fricções, fazendo-se instável. Encontramos, também, inúmeras repetições, a indicar tentativas canhestras e perturbadoras de estabilização. É como se, pela repetição, o eu diminuísse o potencial disruptivo da experiência da dor. Por exemplo, os segmentos 36 e 37, pertencentes ao bloco *Algumas coisas que sei sobre meu avô*, tratam de um diálogo do narrador consigo mesmo sobre sua responsabilidade na queda de João. Ele se questiona se deveria assumir a responsabilidade individualmente ou se deveria dividi-la com os colegas, ou, ainda, se deveria imputar-lhes a responsabilidade, eximindo-se, portanto, uma vez que eles poderiam tê-lo influenciado. Curiosamente, os dois blocos começam com “Não sei...”, a indicar incerteza na perscrutação do passado. O tom é de falta de clareza sobre o acontecido e dúvida quanto à cota de responsabilidade de cada um. Esse tom dúbio também percorre o segmento 38.

Em outra passagem, ao final do livro, o narrador parece explicitar o móvel particular e subjetivo de sua escrita, como veremos nesta passagem:

As memórias do meu avô podem ser resumidas na frase *como o mundo deveria ser*, e daria até para dizer que as do meu pai são algo do tipo *como as coisas foram de fato*, e se ambos são como que textos complementares que partem do mesmo tema, a inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares, o meu avô imobilizado por isso, o meu pai conseguindo ir adiante apesar disso, e se é impossível falar sobre os dois sem ter de também firmar uma posição a respeito, o fato é que desde o início escrevo este texto como justificativa para essa posição. (LAUB, 2011, p.146, grifos do autor)

Nessa citação, parece que o narrador apresenta, como motivo para sua escrita, a *inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares*. As vidas dos personagens se estruturam baseando-se em tal inviabilidade, como fica claro em explicação. A inviabilidade é vista como tema a partir do qual se organizam e agonizam vidas: a do avô *imobilizado*, a do pai *conseguindo ir adiante apesar disso*. E o narrador se posiciona também, diferentemente do pai e do avô, com o texto a figurar como justificativa para seu posicionamento, já que através dele ele tenta elaborar suas experiências malogradas de comunicação com o pai e o avô, por exemplo. Observamos que o narrador vê a necessidade de marcar sua posição como imperativa. A questão da transmissão mais uma vez coloca-se aqui.

Conforme dito acima, a queda de João parece organizar a vida do narrador e assombrá-lo como um fantasma que precisa de expiação. Mas não somente a queda de João, mas também as experiências de dor do avô, seu suicídio, o Alzheimer do pai, a relação deste com o próprio pai (avô do narrador), e do narrador perante o avô e o pai, todas as relações pontuadas por silêncios, mal-entendidos, desentendimento, enfim, incomunicabilidade e dor. Tais experiências privadas são misturadas à experiência pública de Auschwitz e de toda a dor e longa história de perseguição aos judeus.

Aqui, talvez seja interessante retomarmos a definição de trágico proposta por Lesky, qual seja, o “mundo como sede de aniquilação absoluta de forças e valores que necessariamente se contrapõem, inacessível a qualquer solução e inexplicável por nenhum sentido transcendente” (LESKY, 2003, p.38). Parece-nos que a repetida afirmação do narrador da presença da inviabilidade da experiência humana encontra eco na concepção do trágico de Lesky e de Goethe.

Em relação ao conluio entre experiência privada e pública, ambas ressoando o trágico como traição/tradução contemporânea, ou resíduo irreconciliável, talvez seja interessante nos determos na seguinte passagem:

Foi então que essa experiência passou a ser não apenas histórica, não apenas coletiva, não apenas referente a uma moral abstrata, no sentido de que Auschwitz virou uma espécie de marco em que você acredita com toda a força de sua educação, de suas leituras, de todos os debates que você já ouviu sobre o tema, das posições que defendeu com solenidade, das condenações que já fez com veemência sem por um segundo sentir nada daquilo como se fosse seu. (LAUB, 2011, p.15)

Trata-se de um parágrafo importante para reforçar nossa hipótese, qual seja: postular a presença do trágico a estruturar e percorrer toda a narrativa. Esse parágrafo aparece logo após o narrador descobrir os cadernos do avô. Primeiramente, abre-se anunciando que a experiência histórica da dor e do sofrimento, representada aqui por Auschwitz, naquele momento, muda sua natureza, passando de experiência histórica apenas, a algo incorporado intimamente à experiência particular do narrador. Mas isto o leitor ainda não sabe, pois o período se encontra incompleto. Ressaltemos, também, que, enquanto experiência histórica, esta carrega algumas peculiaridades, é algo distante, asséptico, o narrador se refere a ela como *moral abstrata*, defendida com *solenidade*, mas nem por um segundo pertencente, genuinamente, àquele que fala.

Observando bem esse parágrafo, verificamos que ele assim se inicia: *Foi então que essa experiência passou a ser não apenas histórica*. Logo após há uma vírgula e uma longa sucessão de orações coordenadas. Ao final, espera-se que o período seja completado com algo como *mas também...* Espera-se, ainda, que tal complemento, a julgar pela frase inicial e pela construção e conteúdo do período, seja pertencente ao privado, oposto ao histórico (Foi então que essa experiência passou a ser não apenas histórica mas também....). Entretanto, não é isto que acontece, o período se encerra abruptamente.

Passamos, então, a outro bloco, precedido da numeração correspondente. Ele se inicia assim: *Se eu tivesse que falar de algo meu, começaria com a história do colega que caiu na festa* (LAUB, 2011, p.15). Entendemos, portanto, que ele fala de algo da esfera privada. Curiosamente, a lacuna do parágrafo anterior é

preenchida com uma experiência privada de outra natureza, um episódio *aparentemente* irrelevante, se comparado ao horror e sofrimento de Auschwitz. Trata-se do episódio de humilhação e sofrimento imposto a João, o único menino que não era judeu em uma escola judaica, motivo apresentado pelo narrador como móvel de sua narrativa. Este é o ponto nevrálgico: as duas experiências da dor, a pública e a privada, são embaralhadas aqui e por todo o livro. É como se o trágico, cujos índices se manifestam por experiências de dor e de desprazer, percorresse o livro e a experiência humana em todos os tempos e lugares, salvo no final do livro, conforme veremos. Daí a repetição do mote *a inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares*.

A relação entre o narrador, o pai e o avô nos é apresentada sob o ponto de vista do primeiro, que deixa explícito, em muitas passagens, que sua narrativa também é exercício de imaginação que preenche as lacunas, aventa possibilidades e cria alternativas. Destacaremos uma dessas passagens por acreditar que ela se coloca como emblema para uma questão que percorre o livro do início ao fim - a questão da transmissão. Transmissão de características, marcas, modos de se posicionar diante dos problemas, diante do que se herda do outro. Em dado momento, o narrador se pergunta o que o seu pai sentia à época do nascimento dele (do narrador), como mostra este trecho:

É sempre tentador imaginar o que meu pai sentia na época do meu nascimento, como ele transmitia essa sensação para a minha mãe e se isso determinou ou não a maneira como ele se relacionou comigo ao longo de todos esses anos. Não há filho que não tenha essa curiosidade, então imagino o impacto que os cadernos do meu avô tiveram sobre o meu pai: ali é possível refazer um caminho semelhante, meu avô contando como foi a gravidez da minha avó, o que para ele era uma esposa grávida, o verbete no qual está escrito que a esposa deve comunicar sua gravidez ao marido, e que essa conversa serve para que a decisão consequente seja imediatamente tomada pelo marido. (LAUB, 2011, p.32-33)

Diríamos, então, que o narrador se pergunta como o pai reagiu e imediatamente liga sua relação com o próprio pai a do seu avô com seu pai, estabelecendo-se uma cadeia feita de semelhança, em que a transmissão ocorre de forma análoga. De alguma forma, podemos perceber aí uma concepção que faz eco a uma afirmação já apresentada por nós neste trabalho, qual seja, o trágico se relaciona ao peso do que herdamos, ao fato de que o presente é feito também de escolhas do passado. É uma visão, de alguma forma, fatalista, que

apresenta o passado como sendo inescapável. Surpreendentemente, um pouco antes da passagem acima citada, o narrador nos diz que seu nascimento se deu devido a uma *cadeia de acasos*. Ora, algo entra em conflito aqui, determinismo e acaso encontram-se em polos antagônicos, onde há um não poderá haver o outro. E, em seguida, caracterizando a voz titubeante do narrador, reforçando a instabilidade e trazendo água ao moinho da incerteza, deparamos com a passagem em que ele duvida de sua própria visão:

É tentador dizer que a reação do meu pai ao ler os cadernos influenciou a maneira como ele passou a tratar não só do judaísmo como de todas as outras coisas: a memória do meu avô, o casamento com a minha mãe, o convívio comigo em casa, e como não cheguei a conhecê-lo de outro jeito, porque ele nunca se mostrou para mim de outro jeito, é claro que também acabei arrastado por essa história. (LAUB, 2011, p.33)

Fica claro, nesse bloco, que o passado ainda não está pacificado, que é fonte de incerteza e instabilidade, que a reconstrução dele através da narrativa não produz apaziguamento. Por exemplo, logo após esse bloco, sucede um outro, também já citado aqui, em que o narrador atribui importância central ao episódio envolvendo João, reconstruindo seu passado sob o crivo da certeza da interpretação certa, expressa na frase seca e peremptória: “Para mim tudo começa aos treze anos, quando deixei João cair na festa de aniversário” (LAUB, 2011, p.33). Novamente, a instabilidade se mostra traço fundante da escrita, devido ao fato de a reconstrução do passado ser empresa também instável. Os paradoxos que caracterizam o trágico se fazem presentes aqui também. Assim, em um momento, o narrador investe na perscrutação do passado, em sua exposição, no estabelecimento de relações entre passado e presente, afirma a força da tradição, reforça a transmissão; em outro, desqualifica o passado como tendo papel preponderante, conforme inferimos deste período da citação acima: “É tentador dizer que a reação do meu pai ao ler os cadernos influenciou a maneira como ele passou a tratar não só do judaísmo como de todas as outras coisas [...]” (LAUB, 2011, p.33). Trata-se de uma afirmação irônica, que induz o leitor a pensar que ele não deve cair na tentação de buscar no passado o que, nas palavras do narrador, influenciou o presente. Notamos, portanto, aí, a tematização de um exílio interno. A partir de uma experiência traumática que se mostra *a posteriori* fundante, o narrador inicia um processo de estranhamento de

si e de busca de apaziguamento em outras paragens identitárias e existenciais, tudo determinado por um *pathos* trágico. Ele se move de um lugar já inexistente enquanto refúgio (do ponto de vista do presente da narrativa) em busca de outros lugares existenciais. O presente se mostra, então, lugar precário e movente que precisa se reconfigurar e encontrar solo mais sólido, através da perscrutação do passado, ainda que este também se apresente como provisório e precário. No universo do narrador, o passado não possui força de ordenação da experiência. O narrador, após o trauma, empreende esforço titubeante de significação através de um olhar cético sobre o passado. Este não possui, para ele, a consistência de um passado altamente hierarquizado em cujo interior é possível encontrar orientação e consolo.

Interrompendo um pouco a análise do livro, vale lembrar, neste ponto, a apresentação ao livro de Figueiredo (1996), na qual Rolnik trata da importância de acolhermos o caos de forma positiva: é o caos que define a experiência do homem contemporâneo. A experiência subjetiva no sentido moderno se define, de acordo com Figueiredo (1996), pela contínua e gradativa intensificação da diversidade e da ruptura, “[...] acompanhada por diversas tentativas de ordenação e costura, que vão desembocar na formação daquilo que se convencionou chamar de *sujeito moderno*” (ROLNIK, apud FIGUEIREDO (1996), p.14-15, grifos da autora). Assim, processos de subjetivação associam-se indelevelmente à experiência do caos, da dor, do deslocamento, incorporando a incompletude como elemento fundamental de sua constituição. Em sua concepção, fazendo eco à reflexão nietzschiana, o caos traveste-se de positividade e significa abertura para o diferente de si mesmo. Em uma fase como a atual, de transformações pungentes e substanciais, há uma aceleração dos processos de subjetivação inaugurados na modernidade. Processos estes que desestabilizam verdades e concepções preestabelecidas. Para o homem, não restaria outra opção senão acolher o caos como elemento inextricavelmente ligado a seu próprio tempo.

O homem contemporâneo vive uma intensificação da experiência de ruptura, ao mesmo tempo em que se encontra em plena transformação o modo como esta experiência o afeta. Em outras palavras, é a relação do homem com o caos o que está em jogo nesta transição. De negativo da ordem, o caos passa a ser considerado em sua positividade: ele é a processualidade intrínseca a todos os corpos, efeito de seu inelutável

encontro com outros corpos – ou seja, o caos é efeito da inelutável alteridade. (ROLNIK, apud FIGUEIREDO, 1996, p.13)

A ênfase da análise de Rolnik recai sobre os processos contemporâneos de subjetivação, enfrentamento e acolhimento do caos, visto como experiência da diversidade e da ruptura.

A esse respeito, apresentamos, apesar de extensa, uma cena que se coloca como emblema de todo o livro, pois, através dela, podemos perceber a imbricação das experiências pública e privada e da violência a perpassar tudo. Esta cena se passa após o narrador chegar, mais uma vez, alcoolizado em casa, como veremos abaixo:

A minha terceira mulher acorda e pergunta onde eu estava antes de cair na cama de sapatos. Ela pede explicações para o fato de eu ter caído na cama de sapatos nos dois dias anteriores. Ela está cansada de fazer as mesmas perguntas e ouvir as mesmas respostas e passarmos a noite inteira acordados porque ela não se conforma em me ver daquele jeito, e com a minha reação toda vez que ela fala a respeito, o fato de eu não querer enxergar o que ela enxerga, e não querer admitir o que está tão claro para ela, e é então que o tom dessa cobrança passa a ser acusatório, o que me faz responder em tom acusatório também, e o volume aumenta e a irritação aumenta até que eu não resista ao inferno de passar as noites inteiras assim e dê um chute na televisão e a minha terceira mulher entra em surto e parte para cima de mim como que em pânico porque algo ruim vai acontecer, e então eu seguro os ombros dela e a aperto e a sacudo e como faço desde os catorze anos eu parto para a ação: eu a jogo em cima da cama (João, Auschwitz, meu avô e meu pai, inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares) e fecho os punhos (João, Auschwitz, meu avô e meu pai, inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares) e olho para o rosto dela (João, Auschwitz, meu avô e meu pai, inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares) e então faço o que preciso fazer. (LAUB, 2011, p.140-141)

O narrador frisa o fracasso da própria experiência ao destacar que se trata de sua terceira mulher. Isto é importante porque tal fracasso já fora destacado na narrativa. Os outros dois relacionamentos terminaram em decorrência do alcoolismo e da violência do personagem. Como se percebe, o conflito dá o tom da passagem. A discussão toma corpo e deságua em uma possível agressão, como o narrador dá a entender. No entanto, isto não acontece, conforme leremos em outra passagem. No ápice da violência as vozes se misturam e são trazidas à narrativa as experiências com o pai, com o avô, a postulação sobre a inviabilidade da experiência humana, além de Auschwitz, em um engenhoso

recurso que mistura e embaralha, textualmente, o público e o privado. Público e privado vistos e marcados, reitere-se, pelo caráter trágico.

Assim, na cena acima, a vida e seu relato são estruturados a partir da dor e do remorso advindos de um episódio cuja marca é a covardia e preconceito. Conforme visto, tal episódio deflagra o processo de revisão de uma vida cujo cerne gira em torno de algo nomeado, genericamente, a *inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares*. Esta expressão pode ser entendida como signo de uma aporia. Esta experiência, experiência do trágico como impensável e, de alguma forma, inabordável, já que sua carga de violência produz algo da ordem do inviável, conforme é recorrentemente exposto através do mote, perpassa as esferas públicas e privadas, marcando-as indelevelmente. A vida privada, particular, se enlaça e se imiscui na esfera pública através da experiência coletiva da dor, constituindo amálgama marcado pelo viés trágico. A marca trágica inamovível é anunciada no trecho a seguir. Apesar de extenso, é crucial reproduzi-lo aqui.

Desde os catorze anos meu pai nunca deixou de sentir o mesmo pelo meu avô [o narrador refere-se à incompreensão que marca a relação do pai e do avô], e imagino que a descoberta dos cadernos não tenha mudado isso de forma substancial, porque se os verbetes do meu avô podem ser resumidos na frase *como o mundo deveria ser*, que pressupõe uma ideia oposta do *mundo como de fato é*, eu duvido que meu pai já não soubesse disso muito antes da leitura do texto: que para o meu avô esse mundo real significava Auschwitz, e se Auschwitz é a maior tragédia do século XX, o que pressupõe a maior tragédia de todos os séculos, já que o século XX é considerado o mais trágico de todos os séculos, porque nunca antes tanta gente foi bombardeada, fuzilada, enforcada, empalada, afogada, picada e eletrocutada antes de ser queimada ou enterrada viva, dois milhões no Camboja, vinte milhões na União Soviética, setenta milhões na China, centenas de milhões somando Angola, Argélia, Armênia, Bósnia, Bulgária, Chile, Congo, Coreia, Cuba, Egito, El Salvador, Espanha, Etiópia, Filipinas, Haiti, Honduras, Hungria, Índia, Indonésia, Irã, Iraque, Líbano, Líbia, México, Mianmar, Palestina, Paquistão, Polônia, Portugal, Romênia, Ruanda, Serra Leoa, Somália, Sri Lanka, Sudão, Tchecoslováquia, Tchetchênia, Tibete, Turquia, Vietnã, cadáveres que se acumulam, uma pilha até o céu, a história geral do mundo que é tão somente um acúmulo de massacres que estão por trás de qualquer discurso, qualquer gesto, qualquer memória, e se Auschwitz é a tragédia que concentra em sua natureza todas essas tragédias também não deixa de ser uma prova da inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares – diante da qual não há o que fazer, o que pensar, nenhum desvio possível do caminho que meu avô seguiu naqueles anos, o mesmo período em que meu pai nasceu e cresceu e jamais poderia ter mudado essa certeza. (LAUB, 2011, p.133-134)

A passagem é impressionante e assustadora. Após a exposição das atrocidades do século mais trágico de todos, a conclusão desemboca na aporia: *nenhum desvio possível do caminho que meu avô seguiu naqueles anos*. A repetição da violência marca o século e se manifesta na esfera privada como exposta no relato acima o qual parece indicar, também, a constância da dor e do sofrimento. O sofrimento, apesar de ter ganhado dimensões monumentais no século XX, devido ao concurso da técnica, mostra-se como uma constante na história da humanidade, surgindo, como menciona Eagleton, referindo-se a uma passagem de Adorno, “[...] com uma regularidade alarmante em tantos contextos, do Neolítico à Otan” (EAGLETON, 2013, p.16)⁵⁷.

A atitude irônica, distanciada do narrador em relação ao Holocausto causa ao leitor, à primeira vista, estranhamento. Diante da catástrofe, evento que encadeia todos os outros na narrativa, o narrador se coloca de forma distanciada, ao igualar o acontecimento horrendo da dizimação dos judeus com acontecimentos que, a princípio, não contêm tamanha carga de horror. Sua atitude parece querer indicar que aquele evento *fundante* da cadeia trágica, a tragédia do avô, que é a grande tragédia do século XX, não tem importância. No entanto, o simples fato de ele retornar a ele durante todo o livro já revela sua importância na concatenação dos eventos e no direcionamento dos outros acontecimentos que contêm carga negativa da trama.

Como dissemos, o livro se inicia com uma afirmação sobre o passado. A bem da verdade, uma afirmação que se expressa pela negação: “Meu avô não gostava de falar do passado”. Dados os espelhamentos entre discursos, como isto reverbera no narrador, tendo em conta que ele se caracteriza como alguém que se interroga sobre as origens? O que vemos no livro já está em germe no primeiro trecho quando o narrador diz que “[...] resta apenas um tipo de lembrança que vem e volta e pode ser uma prisão ainda pior que aquela onde você esteve” (LAUB, 2011, p.8). Assim, apesar de não gostar de falar sobre o passado, o avô fala, mesmo que seja através de cadernos que, à primeira vista, nada dizem ao anunciarem uma realidade invertida, portanto, falseada e vazia. Se compreendermos as diferentes experiências das três gerações à luz dos

⁵⁷ A passagem lida por Eagleton é a seguinte: “O Um e o Todo que continua se desdobrando até nossos dias – com ocasionais períodos de respiro – seria teleologicamente o absoluto do sofrimento” (EAGLETON, 2013, p.15).

padrões que se repetem, podemos interpretar a postura do narrador e do pai dele do mesmo modo como lemos a do avô, ou seja, todos, de certa forma, se afirmam ambigualmente pela negação? Outro ponto se destaca no trecho que ora trabalhamos: “a lembrança que vem e volta”. Há que se pensar que a repetição é recurso corriqueiro na narrativa. Além de propriamente lembranças, trechos inteiros são reproduzidos novamente. Então, mais uma vez perguntamos: a repetição seria o divisor comum das três gerações, repetição que é própria à estrutura do trauma?

Assim, a primeira menção à queda de João encontra-se logo à página 10 e chama-nos a atenção.

Praticamente todos os meus colegas fizeram Bar Mitzvah. A cerimônia era aos sábados de manhã. O aniversariante usava talid e era chamado para rezar junto com os adultos. Depois havia um almoço ou janta, em geral num hotel de luxo, e uma das coisas que meus colegas gostavam era de passar graxa nas maçanetas dos quartos. Outra era fazer xixi nas caixas de toalhas dos banheiros. Outra ainda, embora isso só tenha acontecido uma vez, na hora do parabéns, e naquele ano era comum jogar o aniversariante pra o alto treze vezes, um grupo o segurando nas quedas, como numa rede de bombeiros – nesse dia a rede abriu na décima terceira queda e o aniversariante caiu de costas no chão. (LAUB, 2011, p.10)

Encontramos aí o suposto nó górdio da narrativa. No entanto, ironicamente, a queda de João é mencionada *en passant*, sem destaque especial. O narrador parece *parodiar* o ato solene fundacional, que marca um antes e um depois, quando diz, mais à frente: “Para mim tudo começa aos treze anos, quando deixei João cair na festa de aniversário (LAUB, 2011, p.33). Registre-se que esta é apenas uma das tentativas de fundação, de estabelecimento de origem que o narrador levanta. No entanto, neste ponto, anuncia a problemática que o obceca em um ato despido do tom circunspecto e grave que se esperaria no anúncio da questão. Ela é anunciada como apenas mais um elemento corriqueiro em meio ao rito do Bar Mitzvah.

Na narrativa judaica, sob o ponto de vista do narrador, uma das formas de se explicar o ódio, o antissemitismo e a perseguição secular se relaciona ao fato de os judeus se destacarem em meio aos membros de outras comunidades, como mais inteligentes e capazes. Este jogo com a narrativa judaica, seus motivos, razões, justificativas e explicações é feito pelo narrador durante todo o livro. O caráter conflitivo fica patente no confronto que ele empreende com tal

narrativa. Seu distanciamento mostra uma maneira de se relacionar com a tradição de forma irônica. No entanto, ao leitor perspicaz são fornecidos elementos que apontam para o contrário do que o narrador quer nos fazer crer: seu laço com a tradição não é rompido, mas colocado em questão e reafirmado. Ele continua a trazer, para o presente da narração, as tradições judaicas, suas narrativas e peculiaridades.

Se na época perguntassem o que me afetava mais, ver o colega daquele jeito ou o fato de meu avô ter passado por Auschwitz, e por afetar quero dizer sentir intensamente, como algo palpável e presente, uma lembrança que não precisa ser evocada para aparecer, eu não hesitaria em dar a resposta (LAUB, 2011, p.13)

No fragmento acima, de número 14, o narrador coloca no mesmo plano as experiências da queda de João e a da passagem do avô por Auschwitz. O ponto de vista a partir do qual narra, ali, é o do menino de 13 anos para quem a barbárie de Auschwitz possa ter, sem mais, o mesmo peso da queda de João. Talvez a exibição de tal posicionamento cumpra a função de chocar o leitor com tamanho relativismo. Na verdade, na passagem em questão, o relativismo também tem a função de atribuir peso e gravidade à cena da queda. Como evento traumático, ela é de tal monta que insiste em retornar ao texto, como a demandar expiação.

Percebemos, ainda, na fala do narrador, que o ato do suicídio do avô inaugura a cadeia de acontecimentos trágicos que vão assombrar a ele e ao seu pai. Por exemplo, em determinado momento, discorrendo sobre a relação da memória do avô após sua morte, ele tece o seguinte comentário sobre a avó: “Em nenhum momento daqueles anos ela contou o essencial sobre ele” (Laub, 2011, p14). Assim, a perspectiva construída pelo narrador sobre a origem dele passa, necessariamente, pelo destaque dado ao suicídio do avô, que retorna ora explicita ora implicitamente a narrativa, como a exigir elaboração. Talvez por essa razão a narrativa do protagonista precise de um momento *fundante* que não pertença à tradição de morte legada pelo avô, como, parece demonstrar seu relato em alguns momentos. Fato é que o posicionamento do narrador é caracterizado pela oscilação entre posições. A queda de João poderia ser o ato que institui a divisória entre um antes e um depois, em uma tentativa de escapar à sombra do ato do avô. A queda de João, na ilusão do narrador naquele

momento, poderia ser apropriada como ação que diria respeito somente a ele, desvinculada da história do pai e do avô. “Se eu tivesse que falar de algo meu, começaria com a história do colega que caiu na festa” (LAUB, 2011, p.15). Ora, já dissemos que esta frase começa logo após um bloco em que o narrador fala sobre o avô e Auschwitz. As remissões de uma voz a outra, o espelhamento e os paralelismos entre elas estão por todo o texto, a indicar as ligações, ainda que enviesadas, entre as gerações, mesmo o narrador tentando desvencilhar sua história da história de sua coletividade, que, por sua vez, diz respeito à história do século XX.

Acerca, ainda, do acidente do colega, compreendido de forma alegórica, um comentário aparentemente banal ganha destaque se lido sob a luz das reflexões sobre o trágico. A queda de João, além das sequelas psicológicas, deixa também outro tipo de marca, de natureza física: a coxeadura. Durante alguns meses, durante o período de recuperação, João mancou. Fato natural, dado o trauma físico da queda. No entanto, o narrador afirma que tal marca acompanhará João e todos que estavam na festa. A ideia de que a coxeadura é metáfora para a falta cometida pelo narrador, que, por sua vez, remete ao suicídio do avô, alude à violência inaugural, que é carregada, como que arrastada por diferentes gerações. A propósito, um dos pontos importantes, destacados quando da leitura das tragédias, foi o laço indissolúvel entre os atos calamitosos das diferentes gerações. Na trilogia tebana, por exemplo, o ato nefasto de Édipo inaugura a cadeia de danações a que estarão sujeitos seus descendentes.

Outro ponto que merece destaque, aqui, é a insistência na afirmação irônica de que a crueldade e a perversão dos alunos não se distinguem entre judeus e não judeus, ambos os grupos são igualmente perversos entre si e com relação ao grupo que lhe é estranho. Esta perspectiva faz parte da estratégia de desconstrução da identidade judaica, a qual é formada *também* pela narrativa de vitimização e perseguição históricas. A relativização do sofrimento vivido pelos judeus se junta à tentativa de se posicionar de forma a fazer tábula rasa da história judaica. Alinha-se, portanto, a uma das posições adotadas pelo narrador, reforçando a tensão provocada pela oscilação entre as duas posições principais.

Em relação às repetições, talvez a principal delas seja o retorno do tema da queda de João. A queda, assim, reaparece sob diferentes disfarces, como a

pedir elaboração com vistas à sua expiação. O tema do retorno dos fantasmas do passado, da necessidade de sepultar os mortos, é tema costumeiro das tragédias. Desse modo, a aceitação da cadeia trágica produzida pela tradição da morte, instaurada pelo avô, poderia levar à compreensão coesa e unitária da realidade. As perguntas sobre a razão para o suicídio encontrariam, então, respostas. No entanto, a consciência trágica do personagem rejeita tal unidade e constrói uma perspectiva ambígua e incerta sobre esta mesma realidade. Mais uma vez, aqui, estamos no campo da proposição da dúvida e da incerteza, em uma perspectiva trágica.

E, quanto ao tom irreverente e irônico em relação às tradições judaicas, ele se reveste também de ambiguidade, já que o narrador assume postura oposta quando busca no passado, nessa mesma tradição, elementos para a fixação de uma possível identidade construída por meio das heranças trágicas transmitidas pelo avô e pelo pai. Um exemplo do tom sarcástico com que se refere à herança a ele transmitida se encontra na seguinte passagem:

Numa escola como a minha, os poucos alunos que não eram judeus tinham até privilégios. O de não assistir às aulas de hebraico, por exemplo. Ou as de cultura hebraica. Nas semanas que antecediam os feriados religiosos eles eram dispensados de aprender as canções típicas, e fazer as rezas, e dançar as coreografias e participar do Shatat, e visitar a sinagoga e o Lar dos Velhos, e enfeitar o berço de Moises ao som do hino de Israel, isso sem falar nos acampamentos do chamado movimento juvenil. (LAUB, 2001, p.18)

A atitude irônica em relação à tradição judaica e sua transmissão é a marca principal do excerto acima. O caráter desconstrutor e distanciado da dicção do narrador serve como índice da oscilação já apontada entre os dois posicionamentos que definem seu ponto de vista como móvel e inconstante. Nesse contexto, ponto importante é o significado do ritual do *Bar Mitzvah*, o qual é vivido em comunhão com outros judeus. Segundo o narrador, a expressão significa filho do dever. O substantivo implica, necessariamente, a ligação com o outro, o que significa: somente devemos algo a alguém, ou, lido de outra forma, tenho deveres para com alguém, aludindo, portanto, ao compromisso com outrem. E então, que tipo de laço se estabelece entre alunos judeus e o único não judeu na sala? Na perspectiva do narrador, laços, sem sombra de dúvida, marcados pela violência. Desse modo é que poderíamos ler o significado desse

ritual questionando a natureza do dever a que o narrador deve prestar contas. O dever pode ser lido como obrigação com referência à perpetuação das crueldades infligidas ao único não judeu do grupo. Inclusive, o narrador relata o episódio em que eles obrigaram João a comer areia como ritual macabro, repetido de tempos em tempos, com todos a entoar o cântico sádico: “come areia, come areia, *gói* filho de uma puta”, como descrito abaixo:

A música começava assim, come areia, come areia. Era como um ritual, o incentivo enquanto João virava o rosto e tentava escapar dos golpes até não resistir e abrir a boca, o gosto quente e áspero, sola de tênis na cara, e só aí o agressor cansava e os gritos diminuía e João era deixado até se levantar já sozinho, ainda vermelho e ajeitando a roupa e pegando de novo a mochila e subindo de novo as escadas como admissão pública do quanto ele era sujo, e fraco, e desprezível. (LAUB, 2011, p.20)

Crueldade que também se relaciona, ainda que de forma tortuosa, com a violência a que os judeus têm sido submetidos. A todo o momento, o narrador frisa o fato de João ser um *gói*. A problemática judaica se encontra explícita, ainda que apareça com os sinais trocados: aqui não são os judeus as vítimas, mas os algozes. Mais uma vez a tragédia que marcou o século retorna sob disfarce.

Em meio à cacofonia de vozes do relato, principalmente as narrativas judaicas sobre sofrimento e expiação, o narrador parece perdido. A violência e a crueldade (des)estruturam o relato e as vozes. O tom dubitativo abre o trecho a seguir, borrando os limites entre as ações dos jovens judeus no que diz respeito a quem é o responsável pelo ato violento: o narrador ou os outros?

Não sei se fiz aquilo apenas porque me espelhava nos meus colegas, João sendo jogado para cima uma vez, duas vezes, eu segurando até que na décima terceira vez e com ele ainda subindo eu recolhi os braços e dei um passo para trás e vi João parado no ar e iniciando a queda, ou se foi o contrário: se no fundo, por essa ideia dos dias anteriores, algo que eu tivesse dito ou uma atitude que tivesse tomado, uma vez que fosse, diante de uma pessoa que fosse, independentemente das circunstâncias e das desculpas, se no fundo eles também estavam se espelhando em mim. (LAUB, 2011, p.21-22)

A referência, no início e no final do trecho, ao espelhamento entre as posturas, reforça a confusão entre vozes, posicionamentos e responsabilidades. Ora, espelhos devolvem imagens refletidas, duplicadas, e se são vários colegas, o que temos é certa desorientação proporcionada pela profusão de imagens. Tal

imagem, a de um labirinto de espelhos, alude à experiência tateante do narrador, em busca de estabilidade e respostas.

Em vista do exposto, é patente que a principal perspectiva adotada pelo narrador para se referir à pré-adolescência é a crueldade. Seus relatos sobre esta etapa são repletos de cenas de covardia, agressão, violência física e psicológica. Em relação à vida escolar, até os espaços que compõem o ambiente da escola são vistos e marcados sob o signo da crueldade e do conflito. As memórias desse tempo são colonizadas por lembranças dolorosas de agressões entre alunos. Também na composição do sujeito trágico, o passado é visto sob a ótica do trauma, sempre problemático e aberto à inquirição perpétua. De igual modo, no livro em pauta, o passado é formatado em moldura trágica de forma que eventos se encadeiam alinhavados por certa carga de violência. Ao expor o passado, o narrador contamina, com tal carga, até mesmo o espaço onde ocorre a trama. No trecho a seguir, fica claro que o ambiente escolar, seu espaço físico, é inscrito sob o signo do conflito e da violência. Além do espaço, a imagem dos companheiros da escola também não se desconecta da crueldade e covardia. A título de contextualização, o trecho abaixo se liga à confissão de culpa do narrador no episódio da queda de João:

Porque é claro que eu usava aquelas palavras também, as mesmas que levaram ao momento em que ele bateu o pescoço no chão, e foi pouco tempo até eu perceber os colegas saindo rápido, dez passos até o corredor e a portaria e a rua e de repente você está virando a esquina em disparada sem olhar para trás e nem pensar que era só ter esticado o braço, só ter amortecido o impacto e João teria levantado, e eu nunca mais veria nele o desdobramento do que tinha feito por tanto tempo até acabar ali, a escola, o recreio, as escadas e o pátio e o muro onde João sentava para fazer o lanche, o sanduíche jogado longe e João enterrado e eu me deixando levar com os outros, repetindo os versos, a cadência, todos juntos e ao mesmo tempo, a música que você canta porque é só o que pode e sabe fazer aos trezes anos: *come areia, come areia, come areia, góí filho de uma puta*. (LAUB, 2011, p.22)

Outro ponto digno de destaque aí diz respeito à discrepância entre a facilidade e a pequenez do gesto que evitaria o acidente, “era só ter esticado o braço”, e as consequências da omissão, “[...] e eu nunca mais veria nele [João] o desdobramento do que tinha feito por tanto tempo até acabar ali [...]”. Aqui também podemos perceber outro ponto que se relaciona ao campo das tragédias: a dissimetria entre o gesto e suas consequências e a leitura

retrospectiva. Após a queda o narrador relê o passado e percebe que os gestos de crueldade se encadearam para desembocar na cena da queda.

E assim, episódios de crueldade que impregnaram o passado do narrador vão sendo revelados. No acampamento, até mesmo as brincadeiras são permeadas da história das guerras nas quais judeus estiveram, de alguma forma, envolvidos. Restos do trágico aparecem sob diferentes disfarces, ora através da violência perpetrada por indivíduos que parecem simplesmente repetir, ainda que em diferença, a cadeia de violências que se liga às tragédias do século XX, ora através da repetição, por parte do narrador, das violências que se conectam à sua história familiar.

Mas, a narração crua e sincera das covardias e crueldades ocorridas no colégio ocupa espaço considerável na narrativa e cumpre outra função. O tom que as perpassa é de culpa e arrependimento. Assim, contribuiriam para a expiação da culpa ligada aos atos violentos. A crença implícita no tom das confissões é de que a expiação acontecerá após a narração em tom sincero e compungido, expondo a crueldade de todos, sem papas na língua. Dessa forma, elementos da tragédia são reescritos e relidos, atualizando a problemática grega da função catártica da obra de arte. O ato de falar sem restrições das próprias faltas promoveria o alívio do sofrimento provocado pelo seu represamento. Citamos, abaixo, uma passagem relativa à água que, à primeira vista, parece gratuita, se vista sob a perspectiva da identidade judaica que vem sendo discutida, mas se mostra afinada à linha de pensamento que temos seguido. A alusão à água parece indicar a necessidade de rito expiatório por parte do narrador. Dentre os inúmeros aspectos da simbologia relacionada à água, um deles se refere a sua função de rito de passagem, pois simboliza a limpeza e cumpre o papel de purificar e fazer com que resíduos e restos sejam levados e o indivíduo se sinta livre para seguir um novo caminho sem eles.

Tem gente que abre os olhos debaixo da água, gente que prefere não abrir, e não sei se faz muita diferença quando você está sendo levado para o fundo e precisa ter paciência até que a velocidade diminua e você pare em meio às bolhas e comece a voltar ajudado pelo empuxo. Você impulsiona o corpo em movimentos longos dos braços e sente as pernas e o estômago, e quando emerge na luz olha para a borda e as cores nunca pareceram tão vivas, o reflexo da água que brilha e se mexe nos azulejos e o som do choque das marolas e o gosto de cloro em seu nariz, e o medo que você teve durante a tarde inteira e todas as tardes anteriores desde o dia da queda na festa de aniversário se dissipa como se você tivesse nascido de novo. (LAUB, 2011, p.35)

É importante destacar que o trecho acima vem logo após outro que descreve o narrador em sua casa, na piscina, com João, quando ocorre a *queda* do amigo de um trampolim. À simbologia da água a cumprir função de purificação, acrescenta-se o movimento ascensional do narrador, que emerge do fundo da piscina para a luz intensa do dia para contemplar o dia sem medo, pois “[...] o medo que você teve durante a tarde inteira e todas as tardes anteriores desde o dia da queda na festa de aniversário se dissipa como se você tivesse nascido de novo” (LAUB, 2011. p.35). Por não se tratar de narrativa teleológica, mas fragmentária e lacunar, não se percebe, após o episódio, a dissipação dos medos e a superação do trauma que continua a habitar o texto. Trata-se de episódio que apenas reforça a intensidade da cena traumática inaugural, a queda, já que, frisemos, indica justamente a necessidade de sua expiação.

A rede tecida pela memória do narrador é feita de equívocos, mal-entendidos, incompreensão mútua e silêncio. É neste sentido também que forma a cadeia trágica na qual os eventos se encadeiam de modo que se torna impossível a tomada autônoma e independente de posição. O sujeito se enreda nessa trama e é levado adiante por erros de interpretação e leitura dos atos do outro que, de alguma forma, orientam suas escolhas.

Sobre as relações entre história privada e pública, atentemos para a passagem seguinte. Nela, são perfilados alguns fatos históricos e eventos do passado do avô.

Imagine uma casa rica de Porto Alegre, 1945. Imagine jantar nessa casa, a mesa num dos ambientes da sala, uma família que fala várias línguas, inclusive e em especial o alemão. A família é servida por empregados de uniforme e talvez comente a posse do presidente Eurico Gaspar Dutra, de quem meu avô jamais tinha ouvido falar, ou um discurso de Carlos Lacerda, de quem meu avô jamais tinha ouvido falar também, ou qualquer dessas referências conhecidas do período, os cassinos, a Rádio Nacional, as vedetes do teatro de revista, e pelo resto da noite se bebe e faz brindes e em nenhum momento o dono da casa se dirige ao meu avô a não ser para comentar que o mundo ficaria pior com a vitória americana na guerra. (LAUB, 2011, p.27)

Seria razoável afirmar que, para o narrador, que escreve com o intuito de organizar a experiência, conferindo certo sentido e coesão ao passado, tal passagem poderia ser vista como um bálsamo em meio à dissonância dos

fragmentos caóticos do passado. O tom da passagem faz alusão à maneira como fatos são narrados sob a perspectiva de uma narrativa histórica de extração positivista. Os eventos históricos são concatenados em relações de causa-efeito como garantia para a imposição de uma narrativa cuja premissa fundamental se resumiria à afirmação de que foi assim que a história aconteceu. Com efeito, poderíamos dizer que a função das *referências conhecidas do período* seria orientar quem se debruça sobre o passado. Tais referências são claras no texto para caracterizar o período, além da menção explícita ao ano, 1945, por exemplo: Rádio Nacional, teatro de revista, figuras políticas importantes para o período, como Eurico Gaspar Dutra e Carlos Lacerda.

No entanto, somente à primeira vista, o passado, embora construído com base nos dados supostamente concretos e factuais, se oferece de forma estável na narrativa. O bloco de número 9, logo abaixo da passagem comentada acima, se inicia assim: “Há muitas maneiras de saber como as coisas aconteceram de fato”. A princípio, tal afirmação poderia contradizer o tom do bloco anterior, como se sugerisse que tudo que fora dito ali não aconteceu de fato, podendo haver mentira e equívoco implícitos na forma como o passado se mostra. No entanto, outra leitura seria: as referências históricas, apesar de importantes sob o ponto de vista da história política, econômica e cultural, não dizem tudo sobre o que importa saber. No caso, é a história privada que importa saber, naquele momento da narrativa. Esta perspectiva adotada, de valorizar a perspectiva privada se coaduna, de alguma forma, com a oscilação do foco narrativo que temos comentado. A perspectiva do narrador, neste ponto da narração, é atribuir importância à esfera privada, diminuindo o valor dos eventos públicos relatados. No caso, os eventos públicos que tocam diretamente a problemática judaica, pois tratam da guerra dos países Aliados contra Hitler.

Assim, para introduzir a perspectiva privada, íntima, pessoal, o narrador apresenta outra versão, a da avó, que apresenta sua perspectiva sobre o encontro entre ela, o futuro marido e a família dela. “Há muitas maneiras de saber como as coisas aconteceram de fato. Neste caso a história foi contada pela minha avó para o meu pai” (LAUB, 2011, p.27-28). No entanto, para confundir mais o leitor, ele escreve que, em contradição com a afirmação de que conheceríamos as coisas como de fato aconteceram, a versão da avó *só vale* se confrontada com a versão do avô. “É uma história banal, de qualquer forma, e

para mim ela só interessa se confrontada com a descrição daquela noite feita pelo meu avô nos cadernos [...]” (LAUB, 2011, p.28). Ora, como sabemos, os cadernos do avô contam a realidade de forma assaz enviesada, além de invertida. Então, por que confrontar a versão da avó com a do avô presente nos cadernos? Se somos apresentados às visões conflitantes sobre o passado pelo narrador, se estamos no terreno das múltiplas versões que se confrontam sobre o passado, algumas marcadas pelo desejo de dizer exatamente o oposto do que aconteceu (como os cadernos do avô) é porque também para o narrador o passado, ele mesmo, se apresenta assim: nunca apaziguado, sempre sob o signo da tensão e do conflito. Se nossa premissa for correta e o narrador se encontra perdido entre perspectivas conflitantes, por que o tom categórico da afirmação de que é possível conhecer, ainda que por diferentes maneiras, as coisas de fato? A nosso ver, tal afirmação deriva de um desejo, por parte dele, de se livrar do incômodo que as lacunas em sua história provocam. A pergunta sobre a origem, a tentativa de, através dela, se alcançar certa estabilidade é o que movimenta a narração.

As oscilações do foco narrativo entre a adesão ao passado incontestado e estável e a abertura às múltiplas vozes que formam o presente, embora também tributárias do passado, nos autorizam a compreender tal conflito através de uma perspectiva trágica nietzschiana. Afinal, ambos os polos, estabilidade *versus* instabilidade, em jogo contrastivo, vão ao encontro às formulações do filósofo alemão sobre a estrutura da tragédia. Poderíamos ler *Diário da queda*, assim, alegoricamente, como se assentando sobre tal estrutura. A contenda com um passado confuso, caótico, lacunar e insepulto, por parte do narrador, fornece as divisas para compreendermos a ficção em tela como espécie de releitura fragmentária da tradição da tragédia.

Do ramo da família do meu avô morreram todos em Auschwitz, e não há uma linha a respeito deles nos cadernos. Não há uma linha sobre o campo em si, quanto tempo meu avô ficou lá, como fez para sobreviver, o que sentiu quando foi libertado, e posso imaginar a reação do meu pai ao ler o texto, seis meses ou um ano depois da morte do meu avô, e perceber essa lacuna. (LAUB, 2011, p.30)

Nessa passagem, há um detalhe que merece nossa atenção. O narrador relata que não há um parente vivo no ramo da família do avô, morreram todos

em Auschwitz. Também não há nada sobre as condições em que ocorreram as mortes ou sobre a vida do avô no campo de concentração. O narrador chama esta ausência de *lacuna* e especula como teria sido a reação do pai ao perceber tudo isso. Como percebemos pela insistência do pai do narrador em conhecer a história sobre sua origem (judaica), a vida dele consistiu em buscar respostas ao suicídio de seu pai (avô do narrador), tendo elas passado, necessariamente, pelas narrativas judaicas. Essas respostas tiveram como função, portanto, preencher a referida lacuna. Neste sentido, a forma como o pai se posiciona coloca-o como *testemunha vicária*, de segunda mão. A propósito, Hirsch cunha o termo *pós-memória* (*postmemory*) para se referir às memórias do filho do sobrevivente cuja vida é dominada por memórias que precederam seu nascimento, como definido abaixo:

Pós-memória descreve a relação que a geração posterior à daqueles que testemunharam trauma cultural ou coletivo sente em relação às experiências da geração anterior, experiências das quais eles se “recordam” apenas por meio de histórias, imagens e comportamentos entre os quais eles cresceram. No entanto, estas experiências foram transmitidas a eles de maneira tão profunda e afetiva, que aparentam constituir memórias por direito próprio. Na realidade, a conexão da pós-memória com o passado não é, portanto, mediada pelo investimento imaginativo, projeção e criação. Crescer em meio a memórias herdadas tão esmagadoras, ser dominado por narrativas que precederam seu nascimento ou consciência, é arriscar ter suas próprias histórias e experiências deslocadas, ou mesmo removidas, por aquelas de uma geração anterior. É ser moldado, ainda que indiretamente, por eventos traumáticos que ainda desafiam a reconstrução narrativa e estão além da compreensão. Estes eventos aconteceram no passado, mas seus efeitos continuam até o presente. Isto é, acredito, a experiência da pós-memória e o processo de sua geração⁵⁸. (HIRSCH, 2008, p.106-107)

⁵⁸ Tradução nossa. “Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus not actually mediated by imaginative investment, projection, and creation. To grow up with such overwhelming inherited memories, to be dominated by narratives that preceded one’s birth or one’s consciousness, is to risk having one’s own stories and experiences displaced, even evacuated, by those of a previous generation. It is to be shaped, however indirectly, by traumatic events that still defy narrative reconstruction and exceed comprehension. These events happened in the past, but their effects continue into the present. This is, I believe, the experience of postmemory and the process of its generation” (HIRSCH, 2008 , p.106-107).

Curiosamente, no caso do pai do narrador, ele só começou a se interessar pelas narrativas judaicas após o suicídio de seu pai (avô do narrador). Mesmo porque nos é dito que seu pai não havia dito sequer uma palavra sobre Auschwitz. Assim, curiosamente, ele se coloca como *testemunha vicária* somente após o suicídio. É após tal evento que ele começa a se interessar ativamente pela questão judaica. Para Hirsch (2008), as testemunhas vicárias lembram o que não viveram e o que o vivido por outrem não quer lembrar. Elas se apropriam da memória traumática da geração pregressa (ou são tomadas por ela) como se fosse sua própria e se arriscam, como nos lembra Hirsch, a ter suas próprias histórias e experiências suprimidas e substituídas. Considerando-se que *pós-memória* se constitui como processo de transmissão, poderíamos nos perguntar como o narrador se posiciona ao receber tal herança, feita de memórias vicárias. A nosso ver, coube a ele enunciar os silêncios e não-ditos da cadeia trágica.

Meu avô não escreveu nada sobre judaísmo. Nenhum comentário sobre a conversão da minha avó. Nenhuma descrição das tentativas dela de entender a religião depois de se converter, os livros que ela leu, as idas dela à sinagoga sem que ele jamais a acompanhasse, as perguntas que ela fez sobre o tema sem que ele jamais desse mais que uma resposta lacônica. É possível que meu pai não tenha ouvido nenhuma frase dele a respeito quando criança, e muito poucas até completar catorze anos, uma explicação ou pista eventual sobre qualquer traço de identidade que o diferenciasse do mundo ao redor, os vizinhos, os colegas da escola, os professores, os locutores de rádio, os personagens de filme, as pessoas que meu pai via da janela do ônibus andando de um lado para outro e que nunca perderam um minuto da vida pensando nisso. (LAUB, 2011, p.30).

O narrador assevera que o silêncio do avô foi recebido por seu pai como desamparo, pois ele não teve como receber sequer um *traço de identidade* que o diferenciasse das pessoas ao seu redor. Pelo menos, não por parte do avô. O silêncio faz-se enigma para o filho. Ele procura se identificar com algum tipo de herança que lhe seja transmitida pelo pai, mas ele permanece em sua mudez. Ironicamente, o narrador insere, em contraponto, os passantes, indiferentes à problemática que move seu pai. A transmissão aqui se dá mediante o não-dito, por ser algo é passado para o pai. É após a morte do avô que o pai do narrador começa a se interessar pela temática judaica, tornando-a verdadeira obsessão em sua vida, tentando inculcar no filho a responsabilidade de carregar e passar adiante uma história de sofrimento e dor. O conflito entre o pai e o filho, na maior

parte do livro, se relaciona à tensão provocada pela recusa do filho de levar adiante a tradição judaica conforme vista pelo pai.

Acerca da relação silenciosa do avô com o passado, o narrador acrescenta o seguinte comentário sobre seu próprio pai:

[...] mesmo que meu pai soubesse que a recusa do meu avô em tratar do tema desde sempre não tinha sido apenas um capricho, uma questão de gosto de um homem adulto que se interessa pelo que quiser, mas o sintoma de algo provavelmente visível na maneira de ele ser, de se mostrar diante da mulher e do filho e de todos. (LAUB, 2011, p.31)

O mutismo do avô é índice, também, do seu posicionamento e de sua resposta à danação a que foi exposto e deixou marcas indeléveis de tragédia para as gerações futuras. E, então, as outras gerações apresentaram suas repostas como tentativas de escapar do legado trágico do avô, mas, paradoxalmente, também indicam a proximidade delas com o avô, a negação é precedida pela afirmação. O narrador escreve para pôr em ordem sua relação tumultuada com o pai e acaba por perceber que ela não poderia ser dissociada da do avô com o pai. E, assim, à medida que ele avança e investiga os fatos do passado, a argamassa entre as gerações, frágil e à beira do esgarçamento, vai tomando outras formas e ressignificando-se.

E quanto à ambiguidade e instabilidade da linguagem, que atesta a impossibilidade de pensarmos o discurso do narrador como de natureza apaziguadora, como se conferisse poderes de conciliação aos discursos, vejamos a seguinte passagem:

É tentador dizer que a reação do meu pai ao ler os cadernos influenciou a maneira como ele passou a tratar não só do judaísmo como de todas as outras coisas: a memória do meu avô, o casamento com minha mãe, o convívio comigo em casa, e como não cheguei a conhecê-lo de outro jeito, porque ele nunca se mostrou para mim de outro jeito, é claro que também acabei arrastado por essa história. (LAUB, 2011, p.33.)

A passagem nos induz a pensar que seria natural, tentador, associarmos a forma como o pai se posicionou e agiu no decurso da vida com o conteúdo dos cadernos do avô, estabelecendo uma relação de causa-efeito. A vida do pai do narrador acaba sendo o desdobramento esperado de alguém cujo pai, durante toda a vida, nunca se viu livre de um passado marcado por tragédias. No entanto,

a ironia do narrador já previne o leitor de que transparência, clareza e estabilidade não são elementos abundantes nesta narrativa. Com efeito, o final do período desconstrói a expectativa previamente anunciada. E isto acontece quando o narrador afirma que “[...] é claro que também acabei arrastado por essa história”. A presença do advérbio também nesta frase indica, no contexto, que o pai do narrador foi arrastado pela história *também*? O verbo arrastar, nesse contexto, confere conotações trágicas à narrativa. Ele marca algo de involuntário em relação ao legado deixado ao narrador, não há escolha para quem é arrastado por algo, como que conduzido por uma força maior, no caso, força que vem do passado. Neste sentido, a afirmação que inicia o bloco seguinte, repetição do mote que vai e vem durante todo o livro (“Para mim tudo começa aos treze anos, quando deixei João cair na festa de aniversário.”) reforça o enlaçamento do narrador com a problemática da cadeia trágica dos acontecimentos que *arrastam* os personagens, tolhendo-lhes certa margem de escolha.

Porque arrastado pela história, ela obseda o pai do narrador, tomando toda a sua vida, a ponto de o pouco tempo de convivência dele com o filho ser obstaculizado pelo retorno incessante da lembrança do sofrimento e perseguição dos judeus.

Naquela época eu falava muito pouco com o meu pai. Ele chegava em casa à noite, exausto, e eu já tinha jantado e na maioria das vezes estava dormindo. Se eu fosse contar o tempo que passávamos juntos por semana não daria mais que algumas horas, e como nessas horas estavam incluídos os discursos sobre os judeus que morreram nas Olimpíadas de 1973, os judeus que morreram em atentados da OLP, os judeus que continuariam morrendo por causa dos neonazistas na Europa e da aliança soviética com os árabes e da inoperância da ONU e da má vontade da imprensa com Israel, é possível que mais da metade das conversas que ele teve comigo girassem em torno desse tema. (LAUB, 2011, p.36)

Em jogo enganoso consigo mesmo, na tentativa de se desvencilhar do legado que lhe é transmitido, o narrador chega a afirmar que a repetição incessante da problemática judaica parecia anestesiá-lo, fazendo com que ele não pudesse mais ser afetado: “[...] aos poucos você percebe que isso tudo tem muita pouca relação com sua vida.” (LAUB, 2011, p.36). No entanto, trata-se de mais uma evasiva. Como nas tragédias, o narrador já sabe a verdade qual seja: sua vida está marcada pela história de violência e desengano do avô e do pai, e

ele apenas tergiversa e adia o encontro com ela. No entanto, diferentemente das tragédias, o trágico contemporâneo, aqui, não se deixa ver, apenas, em um episódio marcante, decisivo, mas se espalha por todo o relato, em um vai e vem entre saber e não saber, aceitar a narrativa oferecida pelo avô e pelo pai ou se forjar a si mesmo, em movimento dialético que não conta com síntese final, como quer o narrador.

E, assim perseguindo sua tentativa de se desvincular do legado que o pai insiste em lhe transmitir, no bloco 30 à página 37, ele desqualifica a autoridade do pai ao rotular sua fala de *performance*, para explicitar o caráter de construto de seu discurso e, assim, impactar e afetar a audiência. O narrador avança em seu raciocínio, fortalecendo sua lógica a ponto de negar a identidade judaica e dizer que não fazia sentido ter feito o que fez com João pois não tinha nada em comum com os outros alunos, ou sequer com outros judeus, como descrito abaixo:

Não fazia sentido que eu quase tivesse deixado um colega inválido por causa disso, ou porque de alguma forma havia sido influenciado por isso, o discurso do meu pai como uma reza antes das refeições, a solidariedade aos judeus do mundo e a promessa de que o sofrimento dos judeus do mundo nunca mais haveria de se repetir, enquanto o que eu vi durante meses foi o contrário: João sozinho contra um bando, sem se importar de ser humilhado, sem nunca ter dado um sinal que demonstrasse a derrota quando era enterrado na areia, e foi por causa dessa lembrança, a consciência de que a covardia não era dele, e sim dos dez ou quinze que o cercávamos, uma vergonha que grudaria em mim para sempre se eu não tomasse uma atitude, foi por causa disso que decidi mudar de escola no final do ano. (LAUB, 2011, p.37)

A leitura desse trecho induz o leitor a pensar em desfecho, resolução, inflexão que faria com que a síntese se operasse, ocorrendo então, após este ponto, a mudança da escola, a tomada de consciência de que a questão do massacre judaico não lhe pertencia, a tomada de atitude para não carregar a vergonha por toda a vida, a virada de página e a superação da problemática em foco. O sujeito da enunciação parece enfim se ver livre do significante trágico que o constitui. Mas não é isto que acontece. Como questão incômoda que se quer, por força da vontade consciente, derrotada, a tragédia ainda retorna, insistindo em se fazer presente na consciência do narrador, fazendo com que a narrativa siga seu curso em torno da mesma questão que se quis superada. A

propósito, segundo Lesky (2006), a consciência aguda do erro é parte das tragédias já desde os seus primórdios.

Nessa medida, a questão da transmissão é essencial para a reflexão sobre as divisas do trágico e da tragédia em *Diário da queda*. Ela se materializa, pela primeira vez, como nascimento de um filho. A especulação do narrador, em alguns momentos cruciais do livro, gira em torno das expectativas, anseios, fantasias e desejos gerados com o nascimento de um filho. Ele, desde então, começa a especular quais teriam sido as expectativas do avô em relação ao seu pai, deste em relação a ele próprio narrador e, ao final, nos oferece sua própria perspectiva quanto ao seu filho que ainda não nasceu. Quanto à gravidez da avó, havia o risco de ela falecer durante ou logo após o parto, o que não era incomum à época a interrupção da gravidez. Decisão difícil sobre a qual o narrador levanta algumas perguntas:

Que decisão tomar em relação a uma gravidez que poderia ter matado a minha avó? O que meu avô disse a ela ao ficar sabendo desse risco? De que forma meu avô tratou o assunto, com que palavras ele demonstrou sua vontade de ter um filho naquele momento, o significado de um filho para ele, a capacidade dele de se dedicar a um filho, de por causa disso esquecer o passado e todas as coisas ruins que tinha visto e sofrido por causa disso? (LAUB, 2011, p.45)

Perguntar é uma forma de aventar possibilidades e especular sobre possíveis respostas. Perguntas embutem, de alguma forma, respostas. Poderíamos afirmar, deste modo, que a última pergunta, a que trata do filho como possibilidade de se esquecer do passado já traz consigo a resposta afirmativa. Esta presunção é importante porque, de acordo com nossa leitura, marcada por rastros da tragédia, poderíamos, também, asseverar que o nascimento do próprio filho do narrador poderia cumprir a mesma função. As perguntas também abordam a concepção de paternidade que se encontra no centro do sujeito trágico. Nela, a questão da transmissão de um legado doloroso ocupa papel central.

Em adição, no que diz respeito à relação sempre tensa entre o narrador e seu pai, marcada pela sombra trágica de Auschwitz, imagens, percepções e pontos de vista em relação ao judaísmo, sempre opostos, se chocam na interação e beiram a altercação física. O trecho a seguir faz menção ao caráter ritualístico com que os judeus se referem a Auschwitz, e mostra o narrador

apresentando atitude oposta, de irreverência que beira o escracho chulo. Ele também prepara a cena para o acirramento da tensão entre os dois que quase desembocará em agressão física. Vale a pena voltar a este trecho, já citado aqui:

Na briga que tivemos por causa da nova escola, eu disse a meu pai que não estava nem aí para os argumentos dele. Que usar o judaísmo como argumento contra a mudança era ridículo da parte dele. Que eu não estava nem aí para o judaísmo, e muito menos para o que tinha acontecido como o meu avô. Não é a mesma coisa que dizer da boca para fora que se odeia alguém e deseja a sua morte, e qualquer pessoa que tenha um parente que passou por Auschwitz pode confirmar a regra, desde criança você sabe que pode ser descuidado com qualquer assunto menos esse, então o impulso que meu pai teve ao ouvir essa referência era previsível, ele dizendo repete o que você falou, repete se tem coragem, e eu olhando para ele fui capaz de repetir, dessa vez devagar, olhando nos olhos dele, que eu queria que ele enfiasse Auschwitz e o nazismo e o meu avô bem no meio do cu. (LAUB, 2011, p.50)

No entanto, sabemos que essa postura de negação do impacto de Auschwitz sobre sua vida conta somente metade da verdade. Conforme temos visto, a oscilação do foco narrativo é a tônica da narrativa. O desconhecimento dos motivos e a impossibilidade de se alcançar a verdade estão colocados de forma cabal, conferindo acento trágico, aporético, ao relato do narrador. Ao refletir sobre a briga, no bloco 25, à página 50, ele afirma, estranhamente, mais uma vez, em tom categórico, como que a anunciar uma verdade, que a briga criou um entendimento tácito entre ele e o pai fazendo seu pai perceber que o que estava em jogo não eram nem o nazismo nem Auschwitz, mas sim o que ele (narrador) entendia ser a origem do que aconteceu com João. Qual seria a origem então? Ora, em um texto que se organiza do começo ao fim em torno da herança legada por Auschwitz, soa, no mínimo, paradoxal, tal afirmação. No entanto, ainda poderíamos afirmar que é perceptível a procura da origem, mesmo que, de acordo com seu confuso entendimento, ela se encontre alhures, longe de Auschwitz, a julgar por tal trecho. Destaquemos, portanto, que o fato de o personagem narrar a partir do momento presente, olhando os eventos do passado a partir de um suposto distanciamento, dá mostras de que as supostas isenção e imparcialidade, permitidas por um também suposto olhar recuado, são ilusões derivadas de uma leitura por demais marcada por um olhar cartesiano.

Ainda refletindo sobre a briga com o pai, no bloco 29 à página 52, o narrador escreve que se o pai não tivesse desviado ou ele ter errado a mira, ou

uma combinação das duas, o acidente teria sido a segunda tragédia do ano. As consequências de atingir o pai já teriam sido graves. Se se acresce a elas o motivo aparente que a motivou, a mudança da escola, a consequência agravar-se-ia ainda mais devido à desproporcionalidade entre o motivo da agressão e a magnitude dela. Estamos, aqui, no terreno do trágico, já que este guarda estreita relação com a forma terrível e ininteligível pela qual nossas escolhas mais triviais, fortuitas e até patéticas conduzem a consequências desproporcionais. O próprio narrador se refere ao suposto acidente como segunda tragédia. Há outro elemento em sua reflexão que nos remete ao trágico, por exemplo, o acaso ter tido um papel fundamental. É apenas por um pequeno acaso, um desvio ou uma pontaria mal calibrada, que um desastre com consequências nefastas não acontece. A propósito, lembremos que o substantivo queda tem em sua origem, conforme vimos no começo deste capítulo, no vocábulo acaso, a indicar o encontro fortuito de dois dados após a queda. Se a agressão seria a segunda tragédia, inferimos que a primeira é a queda de João.

Ainda no âmbito das reflexões sobre a briga com o pai, na conversa após a briga, o narrador percebe um tom de medo na conversa com o pai, “[...] e quase posso jurar que no tom dele havia não apenas culpa ou tristeza ou decepção mas uma forma envergonhada de medo, como se ele tivesse descoberto algo sobre mim, um segredo escondido por anos, a ameaça dentro de casa” (LAUB, 2011, p.52). Se nosso ponto de vista é razoável, e as histórias entre as gerações se irmanam pelos laços da tragédia, podemos supor que a vergonha com que o pai expressa seu medo venha do reconhecimento da sua própria violência na postura agressiva do filho, que entende que o pai o vê como a *ameaça dentro de casa*.

Passando à página 53, bloco 31, no fecho das reflexões sobre a briga, encontramos uma afirmação enigmática do narrador segundo a qual a história poderia ter sido congelada ali, na mudança para a *nova* escola onde ele achava que ninguém mais falaria sobre judeus. O tom do trecho é de reconciliação com o pai, com o passado do avô e, por homologia, com o presente do próprio narrador, como ilustra esta passagem: “[...] e nas semanas seguintes era como se tudo voltasse a ser como antes da queda de João” (LAUB, 2011, p.53). Se realmente a história se fechasse aí, a briga cumpriria função catártica, expurgando os medos, receios e culpas que obcecavam o narrador e seu pai.

Os conflitos e tensões entre pai e filho, à sombra da figura enigmática do avô, estariam então apaziguados. No entanto, não é isso o que ocorre. Ele escreve que a história voltou à tona décadas mais tarde, quando ele já adulto recebeu a notícia de que o pai fora acometido pelo mal de Alzheimer. A pergunta que fazemos é: será que os desdobramentos da briga tiveram realmente o condão de enterrar a história trágica do avô e do pai até o momento da descoberta da doença? Trocando em miúdos, a história foi enterrada no passado? O desenvolvimento do livro nos mostra que não, ela continuou à tona, rondando a vida do narrador.

A alusão à escola na passagem comentada no parágrafo acima nos remete ao emprego do adjetivo novo utilizado pelo narrador para se referir a sua escola nova, o qual não faz jus a tal emprego, se compreendido como diferente do velho, representado pela escola antiga. As agressões e crueldades continuam na escola nova, com uma diferença: nela o objeto dos insultos, zombarias e preconceitos é o próprio narrador. Em mais um jogo de espelhamento, através do qual as histórias do avô e do narrador são embaralhadas, este último faz um exercício imaginativo tentando especular se o avô teria vivido algo similar e como teria sido sua experiência. Trazer o avô para o discurso, neste contexto de racismo, é trazer também Auschwitz e a identidade judaica. Mais uma vez, deparamos com a equiparação entre as experiências, certa indistinção entre elas, além da forma enviesada de falar de si. Lembremos que no bloco acima referido, o narrador havia dito que houvera a superação da problemática judaica após a briga com o pai, pelo menos até a doença dele trazê-la de volta.

Como temos demonstrado, o discurso do narrador é embalado no vai e vem entre razões, explicações, causas e motivos, todos a girar, de alguma forma, em torno de dois polos que se mostram insuficientes no que diz respeito à explicação para toda a violência que se espalha pelo livro. Diríamos que um deles refere-se à tendência em justificar a violência através da identidade judaica; o outro, sua antítese, está relacionado com a tentativa de se desvincular de tal problemática. Assim, como retrata o trecho abaixo, ele justifica a agressão a João servindo-se da responsabilização irrestrita do pai, da influência das histórias de sofrimento e perseguição judaicas. Quanto ao leitor, este também acompanha o vai e vem da consciência do narrador com senso de desorientação sobre os reais motivos para a violência que se encontra por todo o livro.

João não ficou sabendo que briguei com meu pai por causa disso. Que joguei o suporte de durex nele por causa disso. Que por um instante houve a possibilidade de eu atingir a testa e deformar o rosto dele, uma operação de malhar com anestesia geral e um olho que nunca mais ia abrir porque de algum modo meu pai era responsável pelo que aconteceu com João, aquelas histórias todas sobre o Holocausto e o renascimento judeu e a obrigação de cada judeu no mundo de se defender usando qualquer meio, o inimigo que você nunca deixará de enfrentar, em quem você nunca mais deixará de pensar porque agora ele está numa cadeira de rodas. (LAUB, 2011, p.70)

Aqui, está clara a tentativa do narrador de se desresponsabilizar do ato cruel e covarde - deixado João cair na festa - imputando a responsabilidade ao pai e à herança trágica que recebe, a qual obedece (relembremos que em dado momento, discutido mais acima, o narrador se diz arrastado pela história). De alguma forma, a problemática da tragédia também pode ser vista aqui, o narrador é culpado/inocente. Ele parece prestar contas ao leitor dizendo ter feito o ato, no entanto, ao mesmo tempo e de forma paradoxal, foi empurrado por uma longa história que vem de gerações passadas e sobre a qual não teria de se responsabilizar.

Como apontado, no início deste capítulo, quando discutimos a interlocução de *Diário da queda* com *É isto um homem?*, referimos à miríade de vozes com as quais o narrador dialoga no decurso do livro, não somente com o avô e com o pai, mas também encontramos no texto referências ao cinema, à literatura, às artes, de certa forma, como a corroborar a força do evento trágico para a estruturação da narrativa. Desse modo, a tragédia representada por Auschwitz atua como um ímã que atrai a atenção do narrador para o seu centro, fazendo com que convirjam para ali todas as outras vozes. Sua imaginação e atenção parecem estar tão concentradas na tragédia que vários outros objetos percebidos são relacionados a ela. Como exemplo disto, vejamos a passagem a seguir:

Uma vez vi um filme em que o filho entra no escritório do pai e descobre que todas as gavetas são ocupadas por cigarros avulsos enfileirados em ordem milimétrica, um dia depois de o pai ter tido um colapso e quebrado a porta de vidro do chuveiro, e fico imaginando se algo assim aconteceu com o meu pai quando ele leu a primeira página ou a primeira linha daqueles dezesseis volumes. (LAUB, 2011, p.78)

Essa passagem parece indicar a necessidade de, após o trauma, o sujeito organizar sua realidade de forma excessivamente rigorosa, sem deixar que nada escape ao esquema proposto, com ímpeto quase marcial. Tal esforço é análogo ao do narrador, que também obedece ao impulso de organização de suas vivências algo caóticas, com a diferença de os resultados, no seu caso, serem, no mínimo, incertos. Diga-se de passagem, a menção ao escritório também não é fortuita, já que o avô se tranca no escritório para escrever os cadernos e se suicida ali. Ali trancado, se aproxima da loucura, passa a escrever compulsivamente, isolado. Como dissemos, a capacidade fabulativa do narrador é tomada por inteiro pelo evento traumático sintetizado por Auschwitz, até mesmo assistir a um filme pode servir de suporte às especulações em torno do tema.

Desse modo, não só o evento de Auschwitz mas todo o livro se arma como uma espiral de episódios violentos, trágicos e cruéis que ensejam a tentativa de compreensão deles por parte do narrador. No entanto, essa se mostra por demais exangue, destituída de força para ordenar os eventos de forma a fornecer uma narrativa que encubra as lacunas, hiatos e silêncios das histórias que vão surgindo à medida que o livro avança. Por conseguinte, a escrita se desenvolve e avança em volutas, em um ir e vir entre passado, presente e futuro, misturando as diferentes vozes que vão tomando parte aos poucos no relato. Nesse sentido, também é importante analisar o suicídio da mãe de João. Descrito de forma dramática, ao fim do bloco 29 às páginas 89-90, esse evento cumpre o papel de nos informar que João também tem um passado sobre o qual ele silencia e não quer saber, mas retorna à sua revelia. Aliás, o pai de João se encarregou de tentar fazer desaparecer tal passado jogando todas as fotos da mãe falecida, não mencionando o nome dela em casa. Assim, narrador e João se assemelham com referência à existência de lacunas, brancos e hiatos em suas histórias. Além disso, outro paralelismo importante: as duas histórias correm em paralelo, apresentando restos de relatos (para o narrador, “um esqueleto era tudo que restava da mãe de João”) que não formam um todo; apresentam histórias análogas de suicídio de um membro da família. E como traço importante, de objeto da crueldade, João passa, com os desenhos de Hitler, a impingir dor ao narrador e apresentar diferentes doses de impiedade.

Fato é que, por vezes, as constantes trocas de posição do ponto de vista narrativo podem deixar o leitor atordoado. Assim, o bloco 12, à página 96, começa com a seguinte assertiva: “Falar sobre a mãe de João e o meu avô é apelar para as referências que incorporei ao longo dos anos, os filmes, as fotografias, os documentos, a primeira vez que li *É isto um homem?* E tive a impressão de que não havia mais nada a dizer a respeito (LAUB, 2011, p.96)”. Podemos inferir, pela frase, que o espelhamento entre as vidas de João e do narrador, representado pelos suicídios do avô deste e da mãe daquele, também acontece sob o signo de Auschwitz, pelo menos desde o ponto de vista do narrador. A relação está cristalinamente estabelecida na frase: o suicídio da mãe de João e do avô, por caminhos tortuosos, se relacionam e passam também pela história dos campos de extermínio alemães. Em meio às diferentes referências, o relato de Primo Levi ganha destaque. Para o narrador, ele teria dito tudo, os outros escritores

[...] não poderiam ir além do que Primo Levi diz sobre os companheiros de alojamento, os que estavam na mesma fila, os que dividiram a mesma caneca, os que fizeram a caminhada rumo à noite escura de 1945 onde mais de vinte mil pessoas sumiram sem deixar traço um dia antes da libertação do campo. (LAUB, 2011, p.96)

No entanto, o bloco seguinte, à página 97, se inicia com uma afirmação que poderia ser lida como a negação do que foi dito no bloco anterior, exposto logo acima. Com ironia explícita, o narrador esclarece que o que ele faz: coser as histórias sobre a mãe de João e sobre as do avô do narrador com “[...] o enfeite da lógica, da retórica e do ritmo [...]” (LAUB, 2011, p.97). Em outras palavras, ele transforma as histórias em narrativa, cria determinada forma (a própria narrativa) que torna quem narra indiferente, realmente, ao sofrimento. Mais do que isto, ele deturpa o jogo a tal ponto passando-se a impressão de que o sofrimento, na verdade, não passa de fingimento, impostura pura. E, assim, o sofrimento se esvai “[...] na primeira ou na segunda ou na terceira vez em que você narra as atrocidades (LAUB, 2011, p.97)”. A ironia ao se referir ao próprio meio com o qual se expressa parece ir ao encontro da crítica às capacidades expurgatórias ligadas à narrativa. Assim, simplesmente falar ou escrever sobre determinado tema, por exemplo, não significa que esteja elaborando algo com vistas à sua superação, o que ele, irônica e paradoxalmente, intenta fazer.

Levando a ironia ainda mais longe, ao final do trecho, acrescenta que a fala sobre as atrocidades dos nazistas na Segunda Guerra Mundial pode ser repetida à exaustão, mas não será igualada à sua experiência de, aos catorze anos, “[...] ter pela primeira vez noção do que isso tudo significava” (LAUB, 2011, p.97). Este fecho do bloco 13, ao leitor incauto, soa como algo conclusivo que poria um fim na inquirição incessante sobre as relações entre o narrador, o pai e o avô. Em analogia ao terreno pantanoso das tragédias, onde ao personagem, não são facultadas facilidades para se situar em relação às suas próprias ações, o fecho conclusivo somente se mostra mais um índice do malogro das tentativas de se pôr um ponto final na tensa interlocução entre o narrador e sua herança feita de violência, dor e confusão.

Na realidade confusa em que passado, presente e futuro se encontram de forma atabalhoada, mais um componente é acrescentado à corrente de eventos nefastos, engrossando o caldo dos eventos trágicos: o alcoolismo.

Aos catorze anos eu sentei na cama com a garrafa de uísque que tinha pego no armário porque sabia que meu avô nunca deixou de pensar em Auschwitz. Meu avô ia comprar pão e jornal: Auschwitz. Meu avô dava bom-dia para a minha avó: Auschwitz. Meu avô se trancava no escritório dele e sabia que meu pai estava do outro lado da porta, o filho trocando os dentes e ficando um pouco mais alto e você poderia estar junto quando ele usa uma palavra nova, e muda o jeito de terminar uma frase, e ri de algo que você não esperava que ele entendesse tão cedo, e olha para você e você se enxerga no rosto dele com oito e dez e catorze anos, mas você não está ali porque o tempo correu e não houve um único instante em que você fez algo além de pensar naqueles nomes todos, um a um dos que estavam com você no trem e no alojamento e na estação de trabalho e em todos os momentos da temporada em Auschwitz com exceção do dia em que tiraram você de lá. (LAUB, 2011, p.99)

Assim sendo, o alcoolismo faz-se elo da cadeia de eventos que se misturam ao caldo de tragédia produzido por Auschwitz, sempre presente nas reflexões do narrador. Assim, com referência à identificação entre o avô do narrador e seu filho, por exemplo, “[...] e olha para você [seu filho] e você se enxerga no rosto dele com oito e dez e catorze anos” (LAUB, 2011, p.99). O narrador vê abertura para uma identificação necessária na relação entre pai e filho, no entanto, ela não ocorre no caso do pai e do avô, porque há algo a obstaculizar o encontro, ou seja, Auschwitz.

Assim, sempre com o foco em Auschwitz, atentemos para a organização do livro. Em meio ao aparente caos dos diferentes blocos dispostos sem cronologia, podemos perceber certa ordem. Em dado momento, mais ou menos no meio do livro, o leitor é levado a pensar, após a briga com o pai, que o narrador entrará em período de apaziguamento. Conforme já dito em linhas anteriores, a briga se coloca, à primeira vista, como momento catártico após o qual as contradições desapareceriam. As referências a Auschwitz diminuem, mostrando coerência com os dizeres narrador, em termos de grau de resolução atingido após a contenda. No entanto, após algumas páginas, Auschwitz aparece novamente como presença constante na narrativa.

Com efeito, à página 102, bloco 23, o narrador se detém, mais uma vez, na reação do pai à morte do avô. O bloco se inicia com um tipo de construção comum por toda a narrativa, isto é, começa com o anúncio de certa impotência em relação à certeza dos fatos do passado: “*Não sei se meu pai foi ao enterro*” (LAUB, 2011, p.102, grifos nossos). E prossegue: “*Não sei quanto tempo ele demorou para fazer a relação entre a morte do meu avô e Auschwitz, se foi no mesmo dia, na mesma hora, ou se isso só ficou claro quando ele leu os cadernos do meu avô [...] (LAUB, 2011, p.102)*”. No entanto, apesar de ambas as frases começarem da mesma forma, percebemos uma diferença essencial no sentido delas. Na primeira, o narrador não sabe realmente se o pai foi ao enterro. Quanto à segunda, ele somente está em dúvida sobre o tempo gasto pelo pai para relacionar a morte do pai a Auschwitz, posto que já sabe que tal relação fora feita. Apesar de a frase se iniciar em tom dubitativo, prossegue expressando uma certeza. O bloco prossegue e o narrador se alonga em detalhes do acerto entre o pai e o tradutor dos cadernos até chegar a outra afirmação, “[...] porque até então o meu pai não tinha ideia de que meu avô escreveu os dezesseis volumes sem citar uma única vez os parentes que viu morrer, e é possível que ele tenha visto um por um morrendo [...]”. Desta certeza o narrador passa para a seguinte afirmação: “[...] meu pai deixando claro ao tradutor que não queria nenhum comentário sobre qualquer dessas cenas porque nenhuma delas justificaria a cena do meu avô morto às sete da manhã de um domingo”. Aqui deparamo-nos com mais uma das contradições que se repetem no livro. O bloco se inicia com o estabelecimento da clara relação entre Auschwitz e a morte do avô, como que definindo uma relação de causa-efeito. E termina contradizendo tal raciocínio ao

dizer que as mortes dos parentes, ou seja, Auschwitz, não justifica a morte do avô. A impossibilidade de se compreender a morte do avô a partir da vivência inumana em Auschwitz aponta para a cota de incompreensão que o horror do suicídio carrega. Este carece de palavras e explicações, as quais nunca fornecem explicação satisfatória que justifique o ato. Relações de causa-efeito entre Auschwitz e o suicídio, ao menos aqui, não encobrem por completo o horror. Ao menos esta é uma das posições adotadas pelo narrador neste e em outros momentos do livro.

Já nos dois blocos seguintes, obedecendo à oscilação usual do ritmo narrativo, em aparente contradição com o que foi dito no bloco anterior e desenvolvido no trecho acima, o narrador parece estabelecer relação clara entre Auschwitz, o pai e o suicídio do avô, o qual derrotado pelas lembranças que o perseguem (assim como ao pai e ao próprio narrador) comete suicídio.

Aos catorze anos é quase impossível você acordar às sete da manhã, a casa toda em silêncio e você sem mais nem menos saindo da cama e indo ao banheiro e à cozinha pegar algo na geladeira, isso não faz sentido se você não for acordado por um sonho ou pressentimento ou barulho, e todas as vezes em que meu pai falou de Auschwitz acho que ele lembrou exatamente desse dia, meu pai abrindo os olhos (Auschwitz) e pulando da cama (Auschwitz) e abrindo a porta do quarto (Auschwitz) e hesitando ao lembrar do escritório (Auschwitz) onde meu avô tinha passado a noite e todas as noites desde que se viu derrotado por essas lembranças. (LAUB, 2011, p.103)

Atentemos para outra homologia, esta, entre o narrador e seu pai. O avô do narrador comete suicídio quando seu filho está com catorze anos. A partir daí, a cena do suicídio se associa indelevelmente a Auschwitz, confundindo-se com a imagem do campo de concentração e acompanhando-o pelo resto da vida, como neste trecho: “[...] todas as vezes que meu pai falou de Auschwitz acho que ele lembrou exatamente desse dia” (LAUB, 2011, p.103). Quanto ao narrador, também aos catorze anos, as lembranças começam a assombrá-lo, tomando conta de sua vida a tal ponto que todos os eventos passam a girar em torno de Auschwitz. Até mesmo o alcoolismo pode ser associado ao evento.

Aos catorze anos eu bebi uísque sozinho no quarto porque também comecei a me ver diante dessas lembranças. Elas estavam nos desenhos de Hitler, nos bilhetes sobre a mãe de João, na certeza de que por causa deles eu nunca mais poderia ser amigo de João, e eu mudaria de escola e eu conheceria outras pessoas e seguiria a vida

sem nunca mais saber o que foi feito de João, se ele está vivo (Auschwitz), se continua em Porto Alegre (Auschwitz), se teve filhos (Auschwitz), se virou médico ou advogado ou cobrador de ônibus (Auschwitz), se alguma vez nesses mais de vinte anos percebeu que desenhar Auschwitz era o mesmo que desenhar a doença da mãe dele, porque Auschwitz era o mesmo que desenhar a doença da mãe dele, porque Auschwitz era para o meu avô o que a doença foi para a mãe dele, e a história do meu avô sempre foi a mesma história da mãe dele. (LAUB, 2011, p.103)

Em uma associação incomum, como vimos, ele liga o suicídio do avô ao da mãe de João, chegando a igualar as histórias de ambos. A nosso ver, o simples ato do suicídio, aqui visto como elemento comum entre os dois personagens, não justificaria tal equiparação. Se o narrador equipara o suicídio de um egresso de campo de concentração, e nos diz que tal ato se relaciona às vivências traumáticas no campo, ao de uma mulher a qual não sabemos os possíveis motivos para o ato, mas que, aparentemente, teve uma vida banal, mais uma vez ele parece se contradizer, pois, ao assim proceder, faz tábula rasa do conteúdo inumano das vivências traumáticas ao igualá-las às vivências aparentemente corriqueiras da mãe de João. Em outros termos, ele se contradiz porque o suicídio do avô confunde-se com Auschwitz. Com efeito, a equiparação como que esvazia Auschwitz de seu conteúdo de horror. E os dois trechos em destaque, como boa parte do livro, conferiam, justamente, destaque à carga de horror de Auschwitz e seu impacto nas vidas do pai do narrador e deste também.

Diante do exposto, uma das repetições mais evidentes que auxiliam na estruturação do relato é a recorrência do significante Auschwitz, o qual adquire contornos fantasmáticos, como algo que retorna insistentemente, a despeito dos esforços do narrador para se desvincular da problemática judaica, em cujo centro Auschwitz encontra lugar primordial. Para reforçar a importância do significante, estabelece-se o suicídio como ato que libera o fantasma de Auschwitz. Para tanto, a cena em que descreve o momento em que o pai do narrador descobre o corpo do pai ganha contornos excessivamente dramáticos, como a sinalizar que tal cena organizará a fantasia do pai, perseguindo-o por muitos anos. A figura do avô, principalmente através dos seus cadernos, se fará interlocutor presente fantasmaticamente na relação entre o narrador e seu pai. Poderíamos dizer que as mensagens do passado contidas em seus cadernos não são claras, posto que confeccionadas em tom asséptico e esvaziado de significados claros e unívocos. Pelo contrário, aproximam-se do silêncio e propõem ao seu leitor-

narrador um enorme trabalho interpretativo. Os cadernos do avô, portanto, ao mesmo tempo que nada dizem, também comunicam algo através do próprio silêncio e da inversão da realidade, à medida que fazem com que o interlocutor levante perguntas e preencha os vazios de significado com suas próprias inferências e significações. A herança nunca é pacífica, senão uma seleção, uma decisão, um conflito entre leituras e interpretações possíveis. A conversação do herdeiro com o passado, na verdade, é também discussão no que esta tem de tensão e disputa. No caso, pautada pelo silêncio e pela perspectiva de somente um interlocutor, que lê os rastros deixados pelo avô, os fragmentos de perspectivas que a avó e o pai lhe fornecem, tentando unificar, através de seu relato, as versões dispersas na história de ambos os personagens. O relato, lido dessa forma, pode ter como objetivo a redução do múltiplo ao Uno, uma tentativa de reduzir os relatos dispersos e difusos a uma leitura coesa, sem arestas.

A reflexão sobre o que o narrador herdou do pai se faz no mesmo diapasão de toda a narrativa: de forma alusiva, repleta de negaceios, hiatos e lacunas. Referimo-nos à parte intitulada *NOTAS (3)*, às páginas 110-111. Primeiramente, nos surpreende que reflexão tão importante, relacionada a elemento central do relato, a questão do legado transmitido entre gerações, ocupe a seção intitulada *NOTAS*. Notas caracterizam-se por serem explicações secundárias a alguma passagem do texto. Todavia, o que encontramos ali é algo importante se visto sob a ótica do legado trágico, em cuja composição a questão da transmissão é crucial. O primeiro parágrafo do trecho inicia-se com comentários do narrador sobre o que ele não herdou do pai. “Meu pai não tem o mesmo nome do meu avô. Eu não tenho o mesmo nome do meu pai. Há uma série de coisas que não herdei dele também: o cabelo, o nariz, a grafia (LAUB, 2011, p.110)”. Já no segundo começa citando o que recebeu do pai. “Do meu pai eu herdei a cor dos olhos (castanhos, meio amarelos em dias de muita luz), o hábito de ler (ficção no meu caso, não ficção no dele), alguns dos pratos preferidos (churrasco, queijo derretido, arroz misturado com molho de carne e gema de ovo). Sou teimoso como ele também (LAUB, 2011, p.111)”. De forma residual, como ressonância, poderíamos escutar em tal teimosia o eco de certa *hybris* trágica?

O veio irônico, a estratégia desconstrutora e a atitude dessacralizante quanto à circunspecção com que judeus se referem ao Holocausto atingem o paroxismo na seguinte passagem:

Desculpem se repito que Auschwitz ajuda a justificar o que meu avô fez. Se é mais fácil culpar Auschwitz do que aceitar o que meu avô fez. Se é mais cômodo continuar listando os horrores de Auschwitz, e tenho a impressão de que todos estão um pouco cansados disso, o número de sobreviventes de Auschwitz que acabaram exatamente como Primo Levi e o meu avô, e uma vez li uma longa reportagem a respeito, alguém no México, alguém na Suíça, no Canadá, na África do Sul e em Israel, uma irmandade de senhores de noventa anos que viviam sozinhos num quarto de pensão, uma epidemia de senhores de noventa anos numa cidade e num país e num mundo onde não conheciam ninguém e ninguém mais se lembrava de nada, e desculpem se pensar nisso é mais simples do que se entregar a um exercício óbvio: imaginar que meu avô fez o que fez não só por causa de Primo Levi e desses senhores, por ser como Primo Levi e esses senhores, por não ter como escapar de um fim como o deles, mas por um motivo que tinha estreita relação com o meu pai. (LAUB, 2011, p.118)

Neste ponto, já ao final do livro, a repetição já se fez tão recorrente que há espaço para, metalinguisticamente, se fazer menção a ela como forma de sinalizar ao leitor que sim, o narrador está consciente de que não tem feito outra coisa senão girar em torno do mesmo tema. Além disso, o pedido de desculpas, aliado à menção aos sobreviventes dos campos de extermínio como *epidemia de senhores de noventa anos* beira o sarcasmo. Acreditamos que tal estratégia estabeleça um diálogo a contrapelo, irônico, com certa faceta da cultura contemporânea que insiste em repetir e figurar o massacre judaico esvaziando-o de tanto repeti-lo. O diálogo, aqui, acontece com a banalização do discurso sobre os campos de concentração. De qualquer forma, para além dessa crítica, há também a possibilidade de se ler o trecho como compondo a já, a esta altura, tão repisada indefinição do foco narrativo. Além disso, há outro tipo de interlocução, a com as vozes críticas que denunciam o isolamento de egressos dos campos de concentração, que retornam para um “[...] mundo onde não conheciam mais ninguém e ninguém mais lembrava de nada [...]” (LAUB, 2011, p.118). As lembranças que o pai tenta fixar por intermédio da escrita e que o avô, ainda que de forma invertida, também, se conectam com o trecho destacado. São formas de perpetuação da identidade que se fazem por meio da escrita. Indo além com a ironia e a desconstrução do que já havia dito em outros trechos, ele

chega a afirmar que pensar que o motivo do suicídio tem relação com o destino dos outros egressos dos campos de extermínio é mais simples que estabelecer a relação com o real motivo - a relação do avô com o filho. Assim, ao final do trecho, mais um dos hiatos deixados por essa voz tortuosa quanto a perquirição do passado do pai e do avô: o avô cometeu suicídio por motivo que guarda relação com o seu filho, e não com o destino de todos os outros velhos judeus descritos no trecho. Mas, então, qual é o motivo?

A questão sobre a paternidade, apresentada quando da discussão das expectativas que o nascimento provoca, como no trecho abaixo, poderia ser vista como a pergunta sobre qual lugar o indivíduo ocupa na constelação familiar. No caso em tela, a pergunta sobre o lugar que o narrador ocupa no desejo do pai se relaciona ao lugar que o pai ocupou no do avô. Ademais, ele especula: se o pai tivesse seguido o caminho do avô e se suicidasse (é o que imagina o narrador sobre o que o pai pensou), ele, o narrador, seria como o pai. A cadeia de transmissão é por demais confusa, os papéis e funções se embaralham, mas podemos inferir, ao fim e ao cabo, o jogo aprisionador determinado pelo legado de Auschwitz.

Eu imagino o que meu pai sentiu quando estava no hospital, a minha mãe em trabalho de parto, se para ele foi um momento diferente do que é para qualquer pai, se ele teve de fazer um esforço extra para cumprir esse papel, as falas e gestos, as emulações de presença e apoio, as demonstrações externas de carinho, os abraços externos, o sorriso externo para além do fato de que ele talvez pensasse no meu avô, e olhasse diretamente para mim pensando que eu poderia me tornar o que ele era caso ele se tornasse o que foi o meu avô. (LAUB, 2011, p.121-122)

No caso em questão, há hiatos também nesta linha de transmissão da tríade: o não saber ali se relaciona, conforme apontamos, ao real motivo para o suicídio do avô. No decorrer do livro, respostas hipotéticas são elaboradas, relacionadas aos três personagens, mas o que parece prevalecer, ao final, é a aceitação deste não saber. A esse respeito, Azevêdo comenta:

Ainda que os descomedimentos do passado sejam convidados a responder pelos excessos do presente, sobre as causas dos excessos passados pesará sempre um profundo silêncio, o que atesta, mais uma vez, que essa lógica de racionalização causal do trágico permanece, no limite, uma lógica impossível. (AZEVEDO, 2002, p.547)

A tragédia, assim, encontra-se no desajuste entre as pretensões frustradas do relato que mediante a linguagem investigativa, reflexiva e voltada para o próprio eu, ao invés de encontrar respostas, multiplica as perguntas, mostrando um desajuste profundo entre Linguagem e Verdade. A tragédia trata das consequências desse desajuste, que, no caso, resulta em errância existencial e amorosa, alcoolismo, incompreensão, violência e crueldade.

A espiral de remorso, medo, arrependimento, desorientação se mostra em toda sua potência como veremos na passagem adiante. Assim, em trecho eivado de culpa, o narrador se pergunta se é justo e aceitável, de alguma forma, equiparar Auschwitz e a queda de João. Mais do que isso, culpado (“Eu andaria pelos corredores desviando o rosto dele [...]”), como diante de um tribunal, confessa, nos pressupostos implícitos na pergunta, que a maior tragédia do século XX não teria *uma fração de importância que João tinha* para ele aos catorzes anos.

Eu andaria pelos corredores desviando o rosto dele [João], e pelo resto da vida nunca mais teria uma conversa em que citasse o nome dele, porque isso lembraria o que fui capaz de fazer uma vez e de novo e de novo com ele, e como o impacto dessa descoberta poderia ser amenizado ou justificado pelo que eu tinha recém aprendido sobre Auschwitz, mesmo que Auschwitz seja considerada a maior tragédia do século XX, o que inclui milhões de pessoas que morreram em guerras e massacres e regimes de toda a espécie, uma exposição burocrática de estatísticas sobre vítimas que desapareceram há tanto tempo e que, mesmo o meu avô, e até o meu pai considerando o que ele acabou sofrendo indiretamente em virtude disso, jamais teriam uma fração da importância que João tinha para mim aos catorze anos? (LAUB, 2011, p.121)

Observarmos, pois, que a sintaxe da passagem é sinuosa, nela a pergunta já traz consigo algumas respostas. A culpa e o remorso de ter humilhado João *de novo e de novo* transparecem no tom dramático a emular os dramas dessa fase da vida, *pelo resto da vida nunca mais teria uma conversa em que citasse o nome dele*. Ademais, o remorso é tamanho que desemboca no solipsismo de pensar que a dor vivida por tal trauma, aos catorze anos, possa ser comparada à dor da maior tragédia do século XX, como dissemos acima. Curiosamente, a vivência adolescente, privada, abre espaço em seu bojo, mais uma vez, para o estabelecimento de relações e menção a Auschwitz.

Por conseguinte, a questão da qual o narrador tenta se desvencilhar retorna sob múltiplos disfarces, até mesmo através de um não judeu. Assim, apesar de João não ser judeu, justamente por isso ele é punido. Ao tentar tergiversar em relação à identidade judaica e sua problemática, ela retorna enviesada através de um *gói*. Como temos dito, ela nunca esteve ausente, apesar das indicações do narrador e de suas tentativas de se desvincular dessa herança.

Lembrando Azevêdo (2002), um dos aspectos do trágico desenvolvido por ela diz respeito à *racionalização do trágico*. Em sua visão, obras de arte que trabalham conceitualmente com o trágico, justamente por serem obras de arte, se baseiam em modelos racionais de construção. Desse modo, acabam por racionalizar o trágico, enquadrando-o, de alguma maneira. Com efeito, eis esta passagem lapidar que ilustra reflexão de Azevêdo: “Contar a vida desde os catorze anos, repito, é aceitar que fatos gratuitos ou devidos a circunstâncias que fogem à lógica possam ser agrupados em relações de causa e efeito (LAUB, 2011, p.126)”. Interpretando esta frase, há também, portanto, certa dose de arbitrariedade neste construto, como a dizer, contrariando certo aspecto determinista do trágico, que os fatos poderiam ter sido arranjados de outra forma.

Retrospectivamente, lemos que a relação do pai do narrador com seu próprio pai é marcada por profunda incompreensão, e que *este caldo de mágoa* somente se mostrou na briga entre os dois. O narrador afirma, nessa passagem, bloco 6, páginas 134-135, que o nazismo era usado como desculpa para o que o pai do narrador sentia em relação ao seu próprio pai. Ele comprova tal raciocínio, já próximo aos 40 anos, quando tem acesso aos cadernos do pai.

Todavia, o final surpreendente reverte as expectativas trágicas. O narrador revela ao leitor que não houve agressão a sua mulher, ela apenas se esboçara. E, a partir desse ponto, ele resolve se posicionar diferentemente diante da inviabilidade da experiência. Daí, descobrimos que a esposa está grávida e ele passa a se dirigir ao filho, diretamente, com a esperança de que a nova vida que virá, a do filho, não repita os erros das gerações passadas: “Não vou estragar sua vida fazendo com que tudo gire em torno disso. Você começará do zero sem necessidade de carregar o peso disso e de nada além do que descobrirá sozinho [...]” (LAUB, 2011, p.151). O narrador segue em seu texto e apresenta uma descrição sucinta do que poderia ser o futuro do filho, em que aparecem dores

e júbilos, pequenas tristezas e alegrias. O aspecto soturno, carregado de culpa e remorso parece desaparecer, ou não mais dita o tom, somente.

E, assim, ao final de nosso texto, ao invés de fechamento, outras perguntas afloram. Estaria o narrador anulando a concepção que informou e estruturou seu texto, baseada na inviabilidade da experiência humana? Ou estaria ele sinalizando que, apesar dela, seria possível a aceitação plena e afirmativa da vida, na esteira do pensamento de Nietzsche e sua filosofia do trágico, como neste trecho:

Em que medida encontrei com isso o conceito de “trágico”, o conhecimento final sobre o que é a psicologia da tragédia, eu o expressei, por último, ainda em *O crepúsculo dos ídolos: O dizer-sim à vida*, até mesmo em seus problemas mais estranhos e mais duros, a vontade de vida, alegrando-se no sacrifício de seus tipos mais superiores à sua própria inexauribilidade – foi isso que denominei dionisíaco, foi isso que entendi como ponte para a psicologia do poeta trágico. Não para desvencilhar-se do pavor e da compaixão, não para purificar-se de uma afecção perigosa por uma descarga veemente – assim o mal entendeu Aristóteles -, mas para, além do pavor e da compaixão, ser ele mesmo o eterno prazer do vir-a-ser – esse prazer que encerra em si até mesmo o prazer pelo aniquilamento. Nesse sentido, tenho o direito de entender-me como o primeiro filósofo trágico. (NIETZSCHE, 1999, p.47)

Acreditamos que não há respostas às perguntas acima. Conforme vimos, sobre as causas que dirigiram o passado e, de alguma forma, influenciam o presente, haverá sempre uma cota de silêncio e incompreensão, marca distintiva do trágico.

Mas o final não diz tudo. Afinal, a simples necessidade de escrever uma carta com referência a toda a problemática da identidade judaica, como vimos, já mostra sua relevância e peso para o narrador. Em última análise, arriscaremos dizer que o texto manifesto da narrativa de *Diário da queda* indica mais o desejo de se ver livre da palavra dos mortos do que própria e efetivamente estar livre dela. Voltamos, assim, ao começo, quando o narrador manifesta que não quer falar sobre a questão, mas acaba falando, explícita ou transversalmente. Há perguntas com as quais convivemos, apenas.

CAPÍTULO 4: CAMPO CONTEMPORÂNEO E FORMAS RESIDUAIS DO TRÁGICO

Neste capítulo, desenvolveremos a articulação entre o aporte teórico do capítulo precedente e o *campo contemporâneo*⁵⁹. Explicitaremos e discutiremos, mais particularmente, a relação existente entre determinada linha de força da literatura contemporânea (CURY, 2015), o sujeito trágico discutido no capítulo precedente e alguns aspectos da contemporaneidade.

Desse modo, a hipótese central deste capítulo parte da afirmação da existência de determinada tematização contemporânea do eu, relacionada a um tipo de subjetividade, abordada de forma hegemônica, frise-se, que favorece a proposição de um eu líquido, superficial e efêmero. Contrariamente, como vimos nos capítulos precedentes, o sujeito trágico, conforme o compreendemos, define-se, principalmente, por trazer em seu cerne conflitos irremediáveis. Estes se definem, no caso de *Diário da queda*, sobretudo, pela oscilação perene entre a recorrência à tradição e o descarte desta. Como se daria, portanto, a relação entre contemporaneidade, vista sob essa ótica, e o sujeito trágico? A título de adiantamento, diríamos que tal relação é marcada pela dissonância, mas não somente, deve-se deixar claro. A abordagem aporética às questões levantadas na leitura de *Diário da queda*, identificadas com as formas residuais do trágico, se atrita com a faceta otimista da contemporaneidade que será exposta a seguir.

Inicialmente, há uma questão a ser colocada: se o drama barroco foi a expressão dos conflitos e da agonia de uma época nos palcos, enquanto o universo dos mitos foi o objeto de encenação na tragédia ática, haveria a possibilidade de pensarmos uma função para as formas residuais do trágico na contemporaneidade? Poderíamos lê-las como índices de uma época cujas coordenadas se encontram liquefeitas? É ainda possível pensar a contemporaneidade através de conceitos modernos como o de trágico, mesmo que visto sob a ótica do resíduo?

⁵⁹ CHAMARELLI, Maurício. Notas a um campo contemporâneo: postular o campo. In: EYBEN, Piero (org.). *Pensamento intruso: Jean-Luc Nancy & Jacques Derrida*, Vinhedo, Editora Horizonte, 2014.

Outra questão que percorrerá o capítulo diz respeito às nuances que uma leitura do conceito de trágico pode revelar contemporaneamente, uma vez que ela se ancora na longa tradição que remonta à Grécia antiga, sociedade radicalmente diferente e distante da nossa. Dada a fragmentação e dispersão contemporâneas, não nos é mais possível pensar por meio de grandes categorias conceituais que tentam abarcar a realidade de forma total. Vale destacar, portanto, dados os abalos provocados pela dispersão contemporânea em modelos teóricos predominantemente modernos, como aqueles advindos das filosofias do trágico no contexto alemão, que nossa leitura deste conceito se dá sob o signo da dispersão, uma vez que uma recuperação *in totem* não é mais possível contemporaneamente.

Com efeito, neste capítulo, a relação entre o trágico e a contemporaneidade será explicitada tomando como pressuposto a ideia de que o conflito irremediável que o define desde os seus primórdios e que tomou diferentes formas através dos tempos, contemporaneamente também toma forma singular. Tal singularidade será pensada através de algumas suposições, hipóteses e afirmações sobre a atualidade. Estas dizem respeito, primeiramente, à afirmação de que há, hegemonicamente, a entronização de um tipo de subjetividade que se constitui e se impõe através da tentativa, justamente, de aplinar conflitos, eliminando-os definitivamente e afirmando um *eu* por demais solar, liso, sem asperezas. Destacaremos, portanto, as fricções proporcionadas pelas relações tensas entre a subjetividade contemporânea que tem como marca a eliminação das ranhuras e atritos advindos do contato sempre crispado entre eu/outro, e outra modalidade de subjetividade, explicitada nesta tese nos capítulos anteriores. Tal modalidade se encontra representada pelo que Piglia (2004) nomeou *sujeito trágico*. Esta subjetividade se define justamente pelo que a outra tenta recalcar, isto é, o conflito, a aporia, a insolvência do conflito eu/outro. Em outras palavras, neste capítulo, tentaremos desenvolver a suposição de que há determinada tendência da subjetividade contemporânea, designada por diferentes nomes, como *sociabilidade líquida* e *cultura somática*, entre outros, em relação a qual a recuperação da experiência através da proposição de um *sujeito trágico* se fricciona.

Posto isso, Eagleton abre seu livro sobre o trágico afirmando que a arte da tragédia está fora de moda. Para fazer tal afirmação, ele parte da ideia de que

a contemporaneidade é avessa a algumas ideias que estariam no centro da reflexão sobre as tragédias. Para ele, tragédia e contemporaneidade são termos antagônicos, como ilustra este trecho:

Nos tempos atuais, a arte da tragédia é assunto fora de moda, o que nos dá motivo para escrevermos sobre ela. O termo sugere guerreiros viris e virgens imoladas, fatalidade cósmica e aquiescência estoica. Há uma profundidade ontológica e um alto rigor nesse gênero que tanto exaspera a sensibilidade pós-moderna com sua insuportável leveza do ser. Como uma aristocrata entre as formas de arte, seu tom é solene e portentoso demais para uma cultura cética, mais popular. Na verdade, o termo passa ao largo do léxico pós-moderno. Para certas feministas, a arte trágica é por demais enamorada do sacrifício, dos falsos heroísmos e de uma nobreza de espírito assaz chauvinista, uma espécie de versão erudita de histórias para garotos. Para a esquerda em geral, ela guarda uma desagradável aura de deuses, mitos e ritos de sangue, culpa metafísica e destino inexorável. (EAGLETON, 2013, p.11)

Como podemos perceber, Eagleton se refere mais às características do gênero tragédia do que ao conceito filosófico de trágico. No entanto, ainda assim sua reflexão nos fornece interessantes chaves de leitura para pensarmos a relação sempre tensa entre formas residuais do trágico e contemporaneidade. A profundidade ontológica a que se refere o teórico inglês se encontra presente tanto no gênero quanto no conceito. A presença de um sujeito trágico no texto de ficção que discutimos confere peso ontológico ao próprio texto, provocando algo similar, poderíamos dizer, à exasperação na sensibilidade pós-moderna, como referida no excerto citado acima. Há uma fricção inevitável entre um sujeito que arrasta consigo o peso dos seus mortos e a faceta contemporânea que se quer insuportavelmente leve na abordagem de dilemas existenciais, para falarmos com Eagleton. Tal leveza se relaciona à ideologia em cujo centro se encontra a afirmação de que querer é poder, de extração norte-americana. Contrariamente, ao estudar o trágico, Eagleton enfatiza a parte da arte trágica que assevera que “nos submetemos mais do que empreendemos com vigor, bem como quão pouco espaço temos disponível para manobras (EAGLETON, 2013, p.19)”. Para ele, tragédias confrontam o discurso sobre as infinitas possibilidades do Homem (a maiúscula é proposital) e suas capacidades, vitaminado contemporaneamente pelas possibilidades proporcionadas pelas novas ferramentas tecnológicas e pelos avanços da ciência, com a lembrança da morte e da fragilidade, pondo em destaque seu desamparo transcendental.

“Ela [a tragédia] zomba da noção de progresso secular e é cética quanto ao sujeito autodeterminante” (EAGLETON, 2013, p.284).

Nesse sentido, referindo-se aos diferentes períodos de florescência ou ocaso do gênero tragédia, Gumbrecht (2001) afirma haver períodos *tragicofílicos* e *tragicofóbicos*. Analisando o período grego clássico, tido como *tragicofílico*, ele postula a necessidade da existência de alguns elementos fundamentais em qualquer contexto em que surjam tragédias. Primeiramente, a existência de um agente que possa imaginar cenários culturais diferentes e fazer escolhas entre eles. Certa liberdade de ação é necessária. Agir significa tornar real um cenário futuro escolhido por meio de ações no presente. Dadas tais condições, para a existência da tragédia será necessária, também, a presença de uma ordem que impeça e limite o alcance transformador da agência, do sujeito. “Assim que a agência e a ordem objetiva entram em contato (e mesmo antes de efetivamente entrarem em conflito), produzem uma esfera de paradoxos, isto é, uma esfera na qual princípios e valores que se excluem mutuamente podem estar simultaneamente presentes e ser simultaneamente pertinentes (GUMBRECHT, 2001, p.10)”. No entanto, a existência do conflito e dos paradoxos na relação entre a agência e a ordem que a obstrui não é condição *sine qua non* para a tragédia. O essencial é que todas as possibilidades de, em suas palavras, *desparadoxificação* (anulação dos paradoxos, neutralização dos paradoxos) sejam negadas. A tragédia, concluímos, se sustenta sobre o paradoxo. Se este se dilui, o que a sustenta enquanto tragédia se desfaz. Não há saída possível para o sujeito que experimenta o conflito trágico. Grumbrecht (2001) assim resume tais características:

Compreendemos, até o momento, que qualquer contexto histórico que possamos identificar como “tragicofílico” deve fornecer um tipo específico de agência, um potencial para o conflito “paradoxogênico” entre a agência e a ordem experienciada como “objetiva”, e que deve também excluir certas possibilidades, para os agentes, de moldar (poderíamos dizer: de “limpar”) sua auto-imagem. (GUMBRECHT, 2001, p.12, grifos do autor)

Neste ponto Gumbrecht é claro: “As sociedades contemporâneas certamente fornecem instrumentos poderosos de desparadoxificação, ou seja, instrumentos que lhes permitem remover todo e qualquer potencial de tragédia do espaço público (GUMBRECHT, 2001, p.15)”. Para ele, tais instrumentos,

vistos em conjunto, formam verdadeira indústria. Formam conjuntos de ações que contribuem para evitar e procurar anular conflitos potencialmente paradoxais. Tudo se torna negociável, proporcionado pelo poder da ciência, da tecnologia, do mercado e do dinheiro, mediado por técnicas modernas de comunicação e *marketing*⁶⁰. Em tais sociedades, para o teórico alemão, a única limitação insuperável no horizonte passa a ser a morte. São movimentos que marcam o predomínio da lógica individualista levada ao paroxismo, período cuja ênfase desabrida recai na autoafirmação sem peias do indivíduo.

Por seu turno, Sterzi, referindo-se às formas residuais do trágico nos dias de hoje, o lê como força que percorre as sociedades desde priscas eras, “[...] como modalidade de percepção e cognição do real [...]” (STERZI, 2004, p.108). Visto assim, configura-se como força atemporal, trágico como *aquém e além da literatura*. O trágico, desde o seu ponto de vista, precede o nascimento do gênero tragédia e o ultrapassa. Ele é a crítica do que é, “do presente pressentido como configuração inóspita”. Se, para ele, antes da tragédia, o trágico aparecia como irrupção selvagem, força estrangeira, dionisíaca, índice da negatividade extrema, depois dela “[...] ele persevera como resto ou resíduo dessa força de negação ora extinta ou pelo menos extenuada, como retórica do desastre e da desesperança, como figuração fantasmática das limitações humanas (STERZI, 2004, p.108)”. Assim, desde sempre, o trágico figura como antagonico às forças gregárias, sociais, como marca da falência destas. Utilizando-se do exemplo do herói trágico, ele nos lembra o paradoxo instaurado pela tragédia: o herói se contrapõe às forças de aniquilação e sucumbe a elas. No entanto, tal falência é marca da sua força, a resistência é sinal da liberdade de se afirmar ante a destrutividade das forças trágicas. Neste ponto, o raciocínio de Sterzi nos leva à trágica impossibilidade do trágico na contemporaneidade. Isso porque não há

⁶⁰ “Você nasceu americano e “sente-se brasileiro”? Muito bem, solicite a cidadania brasileira (e esqueça suas “raízes”, já que você é alguém de sucesso). Razões físicas ou psíquicas impedem-no de procriar, quando você tem “vocaçao para tornar-se pai/mãe? É só contratar uma agência especializada em adoção, e se, para você, isso não basta, procure um doador de esperma ou óvulos. Você está convencido de que é “uma mulher”, a despeito de seu corpo ser masculino? Uma cirurgia transexual vai fazê-lo sentir-se bem melhor. É verdade que boa parte desses artifícios desparadoxificadores não custa uma ninharia qualquer e, portanto, não está ao alcance de todos. Mas o que interessa, no contexto de nosso argumento, é que, mesmo para quem não pode pagar essas técnicas, o que antes era uma “situação trágica” passou a ser um problema prático de criar para si uma história de crédito e de encontrar o mercado de dinheiro apropriado” (GUMBRECHT, 2001, p.16, grifos do autor).

mais indivíduo capaz de se contrapor à magnitude das forças de alienação que exaurem os esforços individuais. Sterzi recorre a Adorno e diz que as sociedades modernas anularam o indivíduo, não há mais oposição indivíduo/sociedade. O primeiro dissolveu-se na sociedade, sendo anulado e esmagado por esta. A história desta anulação é indissociável da modernidade, que surge, primeiramente, como período que proporcionou o surgimento e afirmação do indivíduo, mas também, contemporaneamente, provoca sua falência, conforme veremos.

4.1. Vetores e formas residuais do trágico no campo contemporâneo

O contemporâneo, neste trabalho, é visto, na esteira do de Chamarelli (2014), como campo, como espaço de relações entre forças e vetores. No campo, o que há são relações, nunca se está sozinho, mas “[...] em uma relação que funda os termos eles mesmos, que, como ressonância, os faz vibrar mutuamente” (CHAMARELLI, 2014, p.267). A medida que escuto um som, ele ressoa em mim e eu o reemito diferentemente. Segundo Chamarelli, esta é a lógica da ressonância. Com isso, a junção de categorias tão díspares, melhor dizendo, vetores aparentemente díspares, tais como os das tragédias e das ficções atuais, se justifica por serem eles vistos como intensidades de forças dentre outras que povoam o campo, e que, por ressonância, se comunicam e se fazem ouvir. As tragédias e o trágico fazem-se, assim, contemporâneos da ficção atual. Segundo Chamarelli, o contemporâneo é visto espacialmente, como lugar, mais que temporalmente, como época. O contemporâneo é visto como lugar cujas divisas se expandem para outros campos, outros lugares. “Tudo, ao mesmo tempo, assim: contemporâneo (CHAMARELLI, 2014, p.264)”. Não é mais possível extrair um sentido coeso e unívoco de época. Caberia aos críticos, portanto, não o representar, mas fazê-lo ressoar. Ainda de acordo com o autor, o que há são vetores intensivos de forças que compõem o campo que nomeamos contemporâneo, visto também como mais um dentre inúmeros outros vetores.

Se estamos em presença do contemporâneo, não é como diante de algo constituído, formado e acabado. Estamos sobre o campo, desde ele. Mas nada aí está assegurado (*nada se pode segurar*), uma vez que ele se forma a cada vez, na relação, como um resto dos termos que o traçam, como um zero contíguo ao número em expansão. Estamos no campo sempre e somente à escuta de um contemporâneo, somente na medida em que aparecemos a cada vez como um de seus termos, mais ou menos provisórios. Sobre o campo há, sobretudo, relações: uma política das ressonâncias, na qual estamos, queiramos ou não, imbricados. (CHAMARELLI, 2014, p.265, grifo do autor)

Nossa leitura, portanto, tomará, como operador teórico, a ideia da prevalência de vetores a caracterizar a contemporaneidade, configurando nossa análise como a de um campo de forças, em aberto, sendo desenhado atualmente. Destacaremos, portanto, os vetores que se encontram em alta, em abundância, aqueles que são enfatizados pelos mecanismos contemporâneos de produção de subjetividades. Compreendemos a contemporaneidade, como, basicamente, o momento de acirramento de tendências modernas. Neste sentido, o termo hipermodernidade nos vem a calhar. Mas a questão não se encerra aí. Diante das infundáveis celeumas teóricas sobre a relação entre modernidade e contemporaneidade se dar como ruptura ou continuidade, optamos, na verdade, por um posicionamento ambíguo, entre a ruptura e a continuidade. Acreditamos que a magnitude do agravamento de tendências modernas faz com que o tempo atual seja visto como operando *à beira* da ruptura, a ponto de postularmos, com Sibilia (2016), que existe a proposição de uma nova *episteme*, distante da moderna, já que forja novas modalidades de subjetividade. No entanto, ao mesmo tempo, não há dúvida de que tais modalidades são fabricadas tendo, como base, vetores forjados na modernidade. Daí tratar-se de algo entre a ruptura, desde que enfatizemos o adjetivo novo na expressão *nova episteme*, e a continuidade, se o acento recair na ênfase na exacerbação dos vetores modernos.

Conforme nossos objetivos neste estudo, dentre as linhas de força do campo da literatura brasileira contemporânea, destacaríamos aquela que insiste em figurar formas residuais do trágico. Nela, os autores não são agrupados simplesmente porque escrevem no mesmo tempo histórico, mas porque, de acordo com a nossa perspectiva e a dos críticos arrolados a seguir, eles parecem compartilhar de certo fazer literário, escutando ressonâncias diversas sob a mesma clave. Essa vertente tem sido estudada por mais de um crítico (ver

RESENDE, 2008; HELENA, 2010, 2012; CURY, 2015). Cury (2015) destaca que tal vertente se constrói em torno de experiências traumáticas individuais, acentuadamente trágicas. Em sintonia com seu raciocínio, também compreendemos a literatura como espaço de resistência individual e coletiva, ao criar espaço para a reflexão sobre os dilemas de nosso tempo, refigurando e acolhendo o trágico, ainda que através de restos. Por sua vez, Resende (2008) se debruça sobre a produção contemporânea literária brasileira com o olho posto nas principais dominantes. Dentre elas, a crítica carioca afirma, em concordância com Cury, que há espaço para “[...]a investigação sobre a volta do trágico que parece marcar o século que se inicia (RESENDE, 2008, p.10)”. Alguns representantes literários de tal tendência, além de Michel Laub, seriam: Adriana Lisboa, Luiz Ruffato, Bernardo Carvalho, entre outros. Referindo-se às obras dos dois últimos, a crítica carioca afirma: “Nos dois, é o sentimento trágico da existência aquilo de que temos dificuldade de falar e como tal sentimento conforma as identidades que dominam a narrativa (RESENDE, 2008, p.30)”. Mesmo que guardadas as diferenças entre tais autores e suas obras, a justificativa para agrupá-los em torno desta linha de força vem do fato de que eles compreendem a literatura como “[...] *locus* de reflexão sobre as aporias de nosso tempo, sobre as memórias dolorosas que fazem eco no presente e cuja representação se torna conflituosa (CURY, 216 2015)”. Nas obras de Carvalho, por exemplo, as explicações são sempre insuficientes, a retomada insistente do passado se mostra inócua em face dos enigmas, das questões e questionamentos colocados por seus personagens e narradores. O caráter aporético e trágico é o que sustenta seus textos. Sobre eles, na opinião de Resende (2008, p.31-32), “[...] há enigmas e não há explicações senão o próprio reconhecimento da tragicidade da condição humana, ambígua, inexplicável, incontrolável”. Especificamente em relação à obra de Ruffato, “[...] o paradoxo trágico se constrói entre a busca de alguma forma de esperança e a inexorabilidade trágica da vida cotidiana que segue em convívio tão próximo com a morte (RESENDE, 2008, p.31)”.

Já Bernardo Carvalho, autor consagrado pela crítica, parece se colocar como *autor-sintoma*, nas palavras de Resende (2008), de nosso momento. Portanto, se ele é assim compreendido, como sintoma, é esperado que reconheçamos em sua escrita alguns traços que digam daquilo que se repete e

insiste em se fazer ouvir: ressonâncias do trágico. Scramim (2007) também dedica ensaio à obra desse autor. Em seu texto, não lemos nenhuma referência ao trágico ou à tragédia, seu referencial teórico é outro. No entanto, sua abordagem é similar à que temos exposto. E poderíamos também escutar ali ressonâncias do trágico. Scramin destaca procedimentos narrativos, na obra de Bernardo Carvalho, análogos ao do sujeito trágico, que apontam para a impossibilidade do sentido. “A lacuna de sentido que se constrói entre uma história e outra indica que a dobragem de sentido não ocorre mediante o desvendamento do mistério, ao contrário, opera com base no vazio deixado pelo sentido no espaço lacunar entre as duas histórias (SCRAMIM, 2007, p.149)”.

Na opinião de Schollhammer (2013), o presente, contemporaneamente, é fraturado. Ele não mais garante a continuidade entre o passado e o futuro. É visto como dispersão e fragmentação de forças que provocam desorientação. A despeito da intensidade de acontecimentos históricos do presente, como este não se deixa ler, já que fragmentado e fraturado, ele apenas aponta para um futuro incerto e ameaçador. Quanto ao passado, ele configura-se como temporalidade que paralisa o presente ao insistir em retornar através de memórias, imagens, simulacros e índices.

No contemporâneo, rompeu-se o elo identitário com a história, e as narrativas procuram restituir essa perspectiva perdida a partir de um suposto desastre irreparável. O tempo não se dirige mais em direção ao futuro ou a um fim a ser realizado pelo progresso ou pela emancipação subjetiva; agora o tempo volta-se em direção à catástrofe que interrompeu o passado. (SCHOLLHAMMER, 2013, p.325)

Na perspectiva de Schollhammer, essa forma de agenciamento do tempo, na literatura brasileira contemporânea, é lida mediante a chave do testemunho, com uma visada (auto)biográfica. É assim que ele lê não somente *Diário da queda*, mas também alguns outros livros de autores diversos. Para ele, a utilização recorrente do trauma histórico que contamina a vivência pública e a particular acarreta a patologização da esfera pública, já que os traumas históricos são vividos, nesse tipo de ficção, a partir da experiência particular de elaboração do trauma privado. Portanto, trata-se de um “[...] voyeurismo espetacular que se nutre do fascínio da exposição de atrocidades grandes e pequenas (SCHOLLHAMMER, 2013, p.328). A reflexão do crítico é importante

para nossos propósitos pois reforça a hipótese da linha de força que configura o trágico como passado que insiste em se fazer recorrente, uma vez que, neste sentido, ambas as reflexões se assemelham.

No entanto, como já exposto, não lemos *Diário da queda* sob a perspectiva autobiográfica, a despeito dos inúmeros indícios que apontam para tal leitura. Acreditamos que tal perspectiva é somente mais uma das possibilidades de se abordar a obra.

Com referência ao estudo de Helena, ele se destaca pela extensão, abrangência e profundidade. A crítica e professora carioca vem empreendendo esforço de compreensão de parte da ficção contemporânea, não somente brasileira, em relação ao pensamento trágico. São dois os livros já publicados pela autora sobre o tema (HELENA 2010; 2012). A lista de autores com os quais trabalha é extensa e Michel Laub é incluído nela. Sua hipótese central é o “[...] enlace entre o pensamento trágico e as ficções da crise em momentos traumáticos da construção do moderno (HELENA, 2012, p.15)”.

Assim sendo, podemos afirmar que pontos por nós desenvolvidos também foram analisados pela autora. A análise do romance de Philip Roth, *A marca humana*, é um exemplo de como a autora carioca compreende o enlace entre pensamento trágico e ficção. Ressalta Helena que Roth relê a tradição da tragédia em clave contemporânea porque a visão do escritor norte-americano “[...] não admite como definitivo e *incontornável* o mundo da sensação empírica e do racionalismo, em aparência, claro, mas na realidade confuso e ambíguo” (HELENA, 2012, p.47, grifo da autora). Em contraposição a esse mundo, se instala na ficção do autor uma visão trágica que propõe uma nova escala de valores.

A consciência trágica se manifesta inquieta, angustiada, por contrapor-se a um mundo cujos benefícios implicam não mais se aceitar a razão e a racionalidade como produtoras de um pensamento único, unidade que o sujeito trágico, que frutifica da consciência do dilema, rejeita. (HELENA, 2012, p.47)

Diríamos que nesse trecho é possível perceber um ponto central de convergência entre a abordagem da autora e a nossa, qual seja: o desenvolvimento da ideia de enfraquecimento do eu, tema moderno por excelência, que assevera que o eu não pode pensar a si próprio, sendo, portanto,

assujeitado à linguagem, ao Outro, ao social. Em nossa perspectiva, o Outro, visto sob a ótica da tragédia, compreendido de forma abrangente, pode ser lido também como a linhagem, o sangue, a ascendência etc. Na visão de Helena, ao longo da modernidade, esse paradigma crítico tem se imiscuído em meio às formas estéticas e “[...] questiona a versão ufanista do poder do sujeito burguês, rarefeito na mudança do *capitalismo sólido* (que aponta para a concepção do Robinson como homem empreendedor), para o *capitalismo líquido*” (HELENA, 2012, p.40, grifos da autora). O pensamento trágico, assim, se alia ao questionamento do sujeito burguês e reforça a ideia do sujeito enfraquecido, desorientado, em consonância com a fase do capitalismo líquido. A presença de um sujeito trágico, inquieto, angustiado e indeciso, puxado por todos os lados por diferentes vozes só reforça a crítica ao paradigma ufanista do sujeito burguês. O presente capítulo, desse modo, se encarregará de explorar as relações conflituosas entre o capitalismo líquido, com ênfase em sua faceta individualista, no enfraquecimento da força do sujeito cartesiano e na proposição de um sujeito trágico. No entanto, para chegarmos às questões colocadas pela contemporaneidade, gostaríamos de explorar como a ideia de sujeito moderno se desenvolveu. Para tanto, as ideias de Foucault sobre sujeito e subjetividade serão imprescindíveis.

4.2. A questão do sujeito

As concepções de sujeito são construções históricas, sujeitas a mudanças e flutuações de significados. A modernidade, por exemplo, pode ser vista, em seus primórdios, como o período de apogeu do sujeito, já contemporaneamente, é vista como o período de seu ocaso. As tendências à descentralização do sujeito, que se iniciam ainda na modernidade, tomam corpo contemporaneamente a ponto de virarem ao avesso as premissas que deram sustentação teórica ao sujeito cartesiano, figura eminentemente moderna. A pressuposição principal deste raciocínio é de que há mudanças estruturais em curso na atualidade que estão a minar a ideia de sujeito coeso, integrado, centrado. A partir dessa ideia, se estruturou o sujeito da modernidade, até certo

momento histórico. Tal processo é também chamado de deslocamento do sujeito, por ele se encontrar deslocado no que concerne à concepção essencialista e fixa que sustentou, desde o Iluminismo, a definição moderna de sujeito. A concepção da pessoa humana dependia, portanto, de um centro a partir do qual sua identidade se formava como produto das suas capacidades racionais, de sua consciência e clareza de si. Este núcleo essencial se caracterizava pela autonomia e autossuficiência, com uma noção estável e unificada de identidade e interioridade. É esse sujeito que está posto em questão pelas mudanças da contemporaneidade, que têm início ainda na modernidade. Com o advento desta – meados do XIX – o sujeito passa a se apresentar como dividido, fragmentado. Com o aparecimento das grandes cidades, o êxodo do campo para o espaço urbano, o sujeito se acha frente ao anonimato, à falta de reconhecimento identitário. O eixo filosófico de um sujeito centrado é abalado também pela obra freudiana, que mostra um sujeito sem autonomia perante o mundo do inconsciente; e pela a de Marx, evidenciando um sujeito que é determinado pelo lugar social que ocupa, numa sociedade dividida. Em suma, diríamos: sujeito melancólico e nostálgico de um espaço que não lhe devolve mais um referencial identitário. O sujeito pós-moderno vê tais contradições serem acirradas, aprofundadas. Não é nostálgico de uma pretensa origem, nem melancólico, mas talvez depressivo e disperso. O sujeito pós-moderno, assim, não tem identidade fixa, essencial ou permanente (HALL, 2015). A ênfase das leituras que exploram o processo de descentramento do sujeito está colocada no impacto das mudanças culturais contemporâneas no sentido de destacar vetores tais como descontinuidade, fragmentação, ruptura e deslocamento. Todos a operar em torno da identidade algo sólida e estável, produzida por certa faceta da modernidade, de inspiração cartesiana. As origens dessa concepção de sujeito moderno, racional, consciente e pensante será objeto de exploração nesta tese, nos próximos dois itens, para que possamos pensar, por contraste, o sujeito na contemporaneidade e o sujeito trágico em relação a esta problemática.

Com efeito, o sujeito, na perspectiva foucaultiana é, ao mesmo tempo efeito e objeto de práticas de saber, de discursos de saber-poder. Ele é também, portanto, produzido pelos discursos, efeito deles, não preexistindo a eles. Se assim o é, há uma luta constante entre os indivíduos e grupos para se

apoderarem do discurso, sabendo que “[...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar (FOUCAULT, 2001, p.10)”. Daí se depreende que sobre os discursos recaem interdições, que eles são controlados, selecionados, organizados e redistribuídos por procedimentos que emanam do poder. Estabelecem-se, assim, hierarquias: alguns discursos circulam mais livremente que outros. Como eles formam sujeitos, conclui-se que alguns tipos de sujeitos são encorajados, estimulados, enquanto outros sofrem restrições, repressões e desencorajamentos diversos. Segundo Foucault, um sistema de exclusão, histórico, institucionalmente constrangedor determina nossos discursos e institui regimes de verdade que constroem o sujeito em determinada direção.

Algumas análises genealógicas realizadas por Foucault investigam a formação do sujeito na modernidade, efetivada por meio de mecanismos de objetivação e subjetivação. Portanto, mais do que a análise do sujeito do conhecimento moderno, formado previamente à prática social, sustentado pelas categorias espaço-temporais kantianas, o que encontramos, em sua obra, são análises que precedem tal sujeito, ou seja, mecanismos, discursos de saber, regimes de verdade que antecedem a sua formação. A prioridade da análise do sujeito do conhecimento kantiano já havia sofrido o abalo, segundo Foucault, provocado pela psicanálise. A filosofia ocidental hegemônica teve contestada sua crença incondicional no sujeito como fundamento, núcleo essencial do conhecimento. Se o sujeito moderno é apenas, como pensa Foucault, produto do par saber-poder, efeito de estrutura das novas *epistemes* surgidas no século XVIII, poderemos explorar sua tese e afirmar que os acirramentos de algumas tendências modernas, explicitadas mais abaixo, estão, atualmente, a formar novas *epistemes*. Para o pensador francês, as práticas sociais não somente produzem tecnologia, novos artefatos, conceitos e técnicas, mas também fabricam novas modalidades de sujeito. Com efeito, instauram-se, contemporaneamente, novas modalidades de subjetivação, caracterizadas pela proposição de subjetividades epidérmicas, plásticas e flexíveis, em consonância com os valores da modernidade em sua fase líquida. O sujeito se constitui no interior mesmo da história (FOUCAULT, 2003). Desde a perspectiva foucaultiana, o sujeito, para a filosofia moderna desde Descartes, foi a categoria

central, sagrada, estruturadora de toda representação e saber. É com esta sacralização em mira que ele empreende seu projeto arqueológico, procurando abordar criticamente a construção do sujeito na modernidade. As análises que se detêm no o projeto racional e moderno de silenciamento dos loucos e dos encarcerados, presentes nos volumes de *História da sexualidade* e *Vigiar e punir*, destacam mais os processos de sujeição e fabricação de determinados sujeitos pela incidência deliberada e insistente do poder-saber do que o sujeito constituindo-se a si próprio, liberto pela consciência e pela ciência. Dessa forma, as análises do pensador francês explicitam como “[...] mecanismos sociais complexos que incidem sobre os corpos muito antes de atingir as consciências, foram-se dando historicamente mil formas de sujeição: homens são, antes de mais nada, objetos de poderes, ciências, instituições” (BRUNI, 1989, p.200-201). Práticas, saberes, normas e ideias formam os dispositivos racionais que, concretamente, constituem indivíduos assujeitados. Lógica de funcionamento que não se restringe aos muros das instituições psiquiátrica e prisional, mas que se espalha por toda a sociedade como parâmetro para o funcionamento da racionalidade, sempre com o fito de controle social, constituindo sociedades disciplinares.

De acordo com essa perspectiva, se compreendermos algumas práticas contemporâneas, em cujo centro se encontram as ideias de visibilidade, o hedonismo, o culto à aparência, a recusa à ideia moderna de interioridade, a celebração imoderada de si mesmo, como práticas que contribuem para a construção de subjetividades, poderíamos afirmar que se encontra em curso a construção de um outro regime de verdade, bem diferente daquele erigido na modernidade, de cunho disciplinar. A propósito, “A verdade, para Foucault, não é a expressão discursiva da natureza mesma das coisas, mas o conjunto de procedimentos regrados para a produção, a distribuição e a circulação de enunciados aos quais se atribui efeitos específicos de poder: o poder de serem aceitos como verdadeiros” (BRUNI, 1989, p.205). Isso posto, qual é a natureza do regime de verdade que está sendo proposto em conluio com as práticas contemporâneas de visibilidade do eu? Se pensarmos com Foucault, o social é malha tecida por discursos de saber-poder que legitimam ou sancionam determinadas formas de ser. *Poder*, para ele, é constituído por forças vetoriais múltiplas, em confronto por hegemonia.

Em adição, as práticas de exibição do eu analisadas por Sibilía em seu livro, cujo emblema é a proliferação vertiginosa de autorretratos (*selfies*), indicam novas formas de articulação das subjetividades contemporâneas. “Seduzir, agradar, provocar, ostentar, demonstrar aos outros – ou a alguém em particular – quanto se é belo e feliz, mesmo que todos estejam a par de uma obviedade: o que se mostra nessas vitrines costuma ser uma visão *otimizada* das próprias vidas” (SIBILIA, 2016, p.42, grifo da autora). Há, correntemente, um acirramento das tendências narcisistas já em evidência na modernidade, como se verificará mais abaixo. Segundo a hipótese da pesquisadora argentina, está em curso uma mudança de paradigma das sociedades disciplinares, gestadas na modernidade, analisadas por Foucault, pois, para as atuais, as quais estariam apoiadas nas tecnologias eletrônicas e digitais. Tal sistema se articula em torno do *marketing* e da publicidade. Em tais sociedades, o espírito empresarial e seus valores tendem a colonizar tanto os corpos como as subjetividades. Se os dispositivos e as tecnologias de biopoder⁶¹ miravam a fabricação de corpos dóceis na sociedade disciplinar, na modernidade líquida, ao menos em uma faceta dela, conforme veremos, os dispositivos ligados, principalmente, às tecnologias digitais têm, como alvo, a produção de subjetividades autocentradas, narcisistas, que se compreendem tendo como referência um eu epidérmico e suscetível de automodelagem infinita. Tais mecanismos de produção de subjetividades as fazem hegemônicas. Criam-se mecanismos para sua reprodução, encorajando indivíduos a exibir uma face jubilosa.

Ora, se a reflexão de Foucault propõe produzir uma história dos diferentes modos de subjetivação do ser humano dentro da cultura, poderíamos pensar que subjetividade tem sido produzida em um contexto de individualismo exacerbado e forte presença da tecnologia digital no cotidiano do indivíduo contemporâneo. Suas reflexões, segundo Fonseca (2016), teriam como denominador comum a tentativa de “[...] analisar os vários modos de objetivação do indivíduo em suas especificidades enquanto produtos de práticas discursivas e não discursivas” (FONSECA, 2016, p.27). Ainda de acordo com Fonseca, o sujeito para Foucault seria “o indivíduo preso a uma identidade que reconhece como sua, assim

⁶¹ Feixe de vetores que focalizam diretamente a vida com o intuito de engendrar determinadas formas corporais e subjetivas

constituído a partir dos processos de subjetivação (2016, p.30)”. Assim, processos de subjetivação, sobrepostos aos de objetivação, dizem respeito aos processos de constituição do sujeito que operam através das práticas disciplinares, ambos constituindo a identidade do indivíduo moderno, ao mesmo tempo sujeito e objeto *dócil-e-útil*.

O poder em si não existiria, mas sim feixes de relações de poder, de relações de forças. Em vez de tomar os objetos sobre os quais incidem e moldá-los, caracterizando assim uma relação de dominação, os mecanismos das relações de poder visam constituir tais objetos. O poder seria menos um “controlador de forças do que seu produtor e organizador. Foucault desenvolve a ideia de relações de forças que induzem, produzem prazeres, produzem coisas, formam saberes e produzem discursos em detrimento da noção de poder como aparelho que apenas reprime. (FONSECA, 2016, p.36)

Assim, o poder, sem um centro, disseminado de forma capilar por toda a sociedade, infiltrado nos discursos e práticas, produzindo atitudes e pensamentos, é compreendido como micropoder, pois atinge o cotidiano do indivíduo. E ele o atinge mediante a constituição de um saber, daí que, para Foucault, o saber é indissociável do poder. Em relação à subjetividade somática que analisaremos oportunamente, veremos que o eu epidérmico forjado na contemporaneidade não pode ser compreendido sem a concorrência das técnicas e de um saber *psi*.

O indivíduo moderno, seguindo ainda os passos de Foucault, seria então produto de determinada tecnologia, de cunho científico-disciplinar, constituído como objeto de saber-poder. Tal indivíduo evidencia-se, portanto, por meio da análise das relações de forças, estratégias e dispositivos. Aparece sempre como modo de subjetivação. Se o raciocínio foucaultiano é correto, logo se o sujeito se constitui no interior da história, ele não mais pode ser compreendido como núcleo do conhecimento, centro de difusão da verdade, como fora visto pela filosofia moderna. Se antes ele era visto como origem e fonte, a partir das reflexões do pensador francês, ele passa a ser concebido como produto e efeito.

De acordo com Foucault, o sujeito do conhecimento não existe previamente às condições sociais, econômicas e políticas da existência. Tais condições engendram novas de subjetivação. O objetivo de Foucault é destituir o sujeito de seu lugar fundante, é desconstruí-lo como ponto de origem a partir

do qual é possível a construção do conhecimento e a proposição da verdade. Se sua constituição é vista pela ótica histórica, seu caráter transcendental se esvai.

Seria interessante tentar ver como se dá, através da história, a constituição de um sujeito que não é dado definitivamente, que não é aquilo a partir do que a verdade se dá na história, mas de um sujeito que se constitui no interior mesmo da história, e que é a cada instante fundado e refundado na história. (FOUCAULT, 2003, p.10)

Se o sujeito é fundado e refundado na história, poderíamos pensar que a contemporaneidade forja também um tipo particular de sujeito que contém elementos da história moderna em sua constituição, mas também apresenta elementos que distam da modernidade, em fase de superação, segundo alguns teóricos, e de *agudização*, de acordo com outros. O olhar atento às práticas sociais correntes se justifica pois que a verdade se forma em meio à vida cotidiana. No cotidiano, os jogos de poder são encenados e as regras definidas: “[...] regras de jogo a partir das quais vemos nascer certas formas de subjetividade, certos domínios de objeto, certos tipos de saber (FOUCAULT, 2003, p.11)”.

Sobre as mutações contemporâneas, Sibilia (2002) acredita que estão em curso novas formas de subjetivação, bem diferentes daquelas que se consolidaram na sociedade industrial-disciplinar. Estas tinham como objetivo fabricar corpos e subjetividades dóceis e úteis, conforme as análises de Foucault. Atualmente, regido pelo poder de processamento digital, o capitalismo pós-industrial se apropria das forças vitais e lança ao mercado, com velocidade crescente, novas formas de subjetividade para serem consumidas e descartadas. Assim, novas modalidades subjetivas, modos de ser se oferecem aos consumidores. Desse modo, mudanças na sociedade e na cultura contemporâneas produzem transformações também nas formas como se produzem corpos e subjetividades.

Quanto à análise de tais mudanças, porém, precisamos desenvolver, ainda que *en passant*, a constituição do indivíduo/sujeito moderno, bem como a correlata noção de interioridade, formação a qual será desconstruída/revirada pelas mutações contemporâneas, produtos, por sua vez, do acirramento das tendências individualistas modernas. Dito de outro modo, a noção de indivíduo

e interioridade, e o tipo de temporalidade que os acompanha, formarão as bases que serão desarticuladas pelas transformações em curso contemporaneamente.

4.3. Constituição da interioridade moderna

A força do indivíduo sobre a modernidade é tamanha podendo ela ser definida, justamente, como período de surgimento e apogeu do individualismo, o qual considera o indivíduo como princípio e valor fundamental. Nessa perspectiva, a modernidade não existiria sem o indivíduo e a correlata noção de liberdade e autonomia, palavras essas que, nesse contexto, mormente andam juntas⁶². Como desdobramento destas últimas, surge também o humanismo moderno, como anunciado neste trecho:

Nesse aspecto, o que define intrinsecamente a modernidade é, sem dúvida, a maneira como o ser humano nela é concebido e afirmado como fonte de suas representações e de seus atos, seu fundamento (subjectum, sujeito) ou, ainda, seu autor: o homem do humanismo é aquele que não concebe mais receber normas e leis nem da natureza das coisas, nem de Deus, mas que pretende fundá-las, ele próprio, a partir de sua razão e de sua vontade (RENAUT, 2004, p.10)

A dissociação das questões humanas da ordem imanente ou transcendente do mundo é fundamental para compreendermos a noção de sujeito moderno, que surge no bojo das transformações que delinham o humanismo. O princípio basilar do individualismo moderno assevera que as leis às quais os indivíduos estão submetidos foram única e exclusivamente instituídas por eles próprios e não fundamentadas e derivadas da natureza ou de qualquer princípio transcendente. Na modernidade, não é mais necessário que a ordem humana se inscreva na ordem altamente hierarquizada do cosmo. A vontade moderna é plenamente capaz de autodeterminação. Ela surge com a deterioração do cosmo realizada pela revolução galileana. Foi necessário implodir o cosmo e seu rigoroso ordenamento para que surgisse a moderna noção de liberdade, fundamentada sobre o princípio da autonomia. Vista sob

⁶² Cf. Renaut, Alain. O indivíduo. Reflexão acerca da filosofia do sujeito.

esse ângulo, as sociedades *pré-modernas* se diferenciam das modernas mediante o conceito de heteronomia. Nessas sociedades, portanto, a tradição, sem encontrar fundamento a não ser em seu próprio ser, se sobrepõe ao indivíduo sem lhe deixar margem de escolha. Considera-se a tradição, assim, como algo imposto de fora, e toma a forma de um princípio transcendente que deve ser observado e obedecido como as leis naturais. Isto significa que a existência das pessoas, em tais contextos, está atrelada à dependência dessa tradição. Por contraste, a dinâmica das sociedades modernas se estrutura em torno, justamente, da implosão gradual dos conteúdos tradicionais, golpeados pela ideia de autoinstituição que surge no bojo das revoluções que fundam a modernidade. Evidentemente, o raciocínio aqui é esquemático, nem a hierarquia não foi absolutamente abolida nem as tradições desapareceram do horizonte moderno, uma vez que muitas outras surgiram no encalço das transformações. A interpretação da modernidade por meio da lógica do individualismo apenas enfatiza uma tendência, um movimento que se instaura e, progressivamente, vai tomando corpo até desaguar na contemporaneidade. Esta, neste sentido, longe de ser o fim da linha, é vista como um período de acirramento significativo desses vetores modernos. Dessa forma, alguns vetores contemporâneos destacam certas linhas de força modernas, intensificando a “[...] tendência de criticar qualquer conteúdo preconcebido e herdado em nome da liberdade dos indivíduos, em nome de sua criatividade ou de seu pleno desenvolvimento” (RENAUT, 2004, p.29). De acordo com a leitura de Renaut, sobre as consciências individuais nas sociedades tradicionais, pesam tradições que predeterminam as escolhas tendo como referencial o passado. Em tais sociedades, a história se inscreve a partir do passado. Por sua vez, no cenário que se desenha com a modernidade, toma o centro e se faz traço característico das sociedades, a destruição das referências vindas do passado, assegurando a emancipação do indivíduo. Apropriar-se ativamente das normas, princípios e valores em vez de recebê-los torna-se a regra principal de tais sociedades. Desta concepção de indivíduo à decomposição do tecido social e dela ao individualismo contemporâneo, o caminho é curto. Há, portanto, em meio ao contínuo movimento de individualização, um caminho que nos leva à contraparte negativa de tal processo: o individualismo visto como atomização e a destruição da esfera pública.

Com os modernos princípios estabelecidos, criaram-se espaços para o questionamento sobre os próprios fundamentos que fazem as sociedades modernas serem o que elas são. A modernidade é preponderantemente reflexiva, portanto. Como período histórico, define-se pela capacidade de se voltar sobre si mesma e se questionar sobre a sua própria constituição. Essa capacidade autorreflexiva, por sua vez, somente se tornou possível, no âmbito individual, com outra noção imprescindível para se definir o sujeito moderno: a de interioridade. Tal noção é importante para nossos propósitos porque será objeto de desconstrução na hipermodernidade. Conforme veremos, ao mesmo tempo em que é descartada na contemporaneidade, ela, de forma opositiva, se mostra importante para sustentarmos a proposição de sujeito trágico.

Com efeito, uma das marcas da sociedade contemporânea, somática, é o declínio de determinada *episteme* moderna que tinha, como elemento central e estruturante, a ideia de interioridade. Esta, por sua vez, não se dissocia da forma como concebemos o eu moderno. Portanto, com o intuito de explorar a dissolução da ideia de interioridade contemporaneamente, nos deteremos no seu surgimento e desenvolvimento no Ocidente. Ademais, a ideia de interioridade é central para nossos propósitos nesta tese: pensar um sujeito trágico que se apresenta por meio de uma interioridade tumultuada e caótica, descentrada, ainda que precise, para sua definição, de um sentido forte de interioridade.

Assim sendo, a exposição, ainda que passageira, da constituição da interioridade moderna é imprescindível. Afinal, as novas formas de subjetividade contemporâneas se fundam, justamente, em oposição à categoria moderna, ou seja, justamente na exterioridade, em um regime que valoriza a aparência e a valorização irrestrita do eu, em uma espécie de negação dessa categoria central sobre a concepção do sujeito moderno. Conforme veremos oportunamente, a interioridade moderna não só estabelece analogias importantes, mas também aponta para diferenças significativas em relação àquela que habita narrativas contemporâneas da vertente ficcional que tem sido discutida aqui.

Posto isso, nesta parte, exploraremos como a ideia moderna de interioridade desaguou na figura moderna do *sujeito do controle racional*, de forte inspiração cartesiana. Em decorrência, essa noção de sujeito é central para concebermos a construção de nós mesmos ainda hoje. Apesar de fortemente

questionada contemporaneamente, continua central para a definição de que somos. Nela, “[...] o que se encontra é o ideal crescente de um agente humano capaz de remodelar-se por meio da ação metódica e disciplinada (TAYLOR, 2013, p.210). O requisito principal para compreendermos o sujeito é a adoção de uma “[...] postura instrumental em relação a suas propriedades, desejos, inclinações, tendências, hábitos de pensamento e sentimento, para que estes possam ser *elaborados*, eliminando alguns e fortalecendo outros, até se chegar à especificação desejada” (TAYLOR, 2013, p.210, grifo do autor).

As bases para tal concepção de sujeito são modernas. Apesar de, nas linhas abaixo, explorarmos três autores distantes do período moderno - Platão, Santo Agostinho e Montaigne - destacaremos, com base na leitura de Taylor (2014), alguns aspectos de suas obras que contribuíram para a formação da ideia de interioridade moderna. Outro autor explorado aqui, Descartes, ainda na esteira do pensamento de Taylor, é considerado fundamentalmente moderno, já que suas ideias são cruciais para o senso moderno de interioridade.

Como esclarece a citação abaixo, nosso vocabulário de autocompreensão conta com um léxico bem desenvolvido em torno da oposição *dentro-fora*. Estariam *dentro* de nós nossas pensamentos, emoções e ideias. Exteriormente, os objetos do mundo. Assim, nossas capacidades, potencialidades e possibilidades se encontram em nosso interior, à espera de desenvolvimento que as levará à realização na esfera pública. Mas, também em nosso interior, há muito de insondável e desconhecido.

Para nós, o inconsciente está dentro, e pensamos nas profundezas do não dito, do indizível, dos intensos e rudimentares sentimentos, afinidades e temores que disputam conosco o controle de nossa vida como internos. Somos criaturas com profundezas internas, com interiores parcialmente inexplorados e sombrios. Todos sentimos a força da imagem de Conrad no título de seu livro *Heart of Darkness*. (TAYLOR, 2013, p.149)

Diante do exposto, diríamos que as afinidades com o sujeito trágico são patentes: conflitos, desconhecimento, aspectos sombrios. Apesar de a relação entre a matriz de pensamento trágico e a modernidade ocorrer sob o signo do conflito, conforme apontamos no primeiro capítulo, movimentos de aproximação também são comuns. No entanto, como temos afirmado aqui, a relação entre

elas, modernidade e tragédia, é mais marcada pela repulsa do que por contextos *tragicofílico*.

Retomando a questão da interioridade, por mais que a pressuposição dessa ideia esteja naturalizada, ela não pode ser considerada universal, e deve ser abordada historicamente. Na verdade, a resistência à constatação da historicidade do fenômeno se deve à ligação da interioridade ao sentido de *self* para os ocidentais. Como não se concebe o eu sem a ideia de interioridade, torna-se impossível pensar que possam existir culturas em que não há noção correlata de *dentro/fora*. “É impossível não senti-la fixa e imutável, seja o que for que o nosso conhecimento de história e variação cultural possa levar-nos a acreditar” (TAYLOR, 2013, p.150). No entanto, a ideia moderna de eu no mundo ocidental é uma interpretação historicamente circunscrita.

Como assinala Taylor, o paradigma moderno da interioridade começa com Platão. A fonte moral, o centro de decisões e escolhas éticas, na visão de Platão, se encontrava no interior do indivíduo, mais precisamente na porção racional da sua alma, é ali que ele deve buscar o seu centro se quiser atingir um estado superior. Ele cria uma ética marcadamente ocidental, a da razão e da reflexão como meta de vida. Segundo essa concepção, quando incorremos em atos aparentemente insanos, pouco usuais, não corriqueiros, ou excessivos dizemos que a pessoa foi *tomada* ou *está fora de si*, como a indicar a presença de um centro, no caso o pensamento e a razão, a partir do qual o eu, ou a interioridade, ou a pessoa, se organizam. “Nosso estado privilegiado, o da reflexão racional, é definido como aquele em que compreendemos e podemos analisar todos os outros” (TAYLOR, 2013, p.161). Esse lugar privilegiado de análise se localizaria no centro de nós mesmos. Estados de intensa emoção, de perda de controle, a presença de lapsos ou qualquer obstáculo à clareza da compreensão racional assumem conotação de queda, deslocamento em relação a um centro. Toda esta concepção, segundo Taylor, tem origem platônica e se faz hegemônica sobre outros paradigmas concorrentes. Assim ele resume a concepção platônica que perdura ainda hoje:

Em outras palavras, a alma é, em princípio, *de jure*; situa-se num único local. A experiência dela como algo que compreende uma pluralidade de locais é uma experiência de erro e imperfeição. A unicidade de local e, em consequência, a nova noção da alma como essa localização única de todo pensamento e sentimento – em contraposição à *psyché*

como princípio vital – é um acompanhamento essencial da moralidade da hegemonia racional. A alma *deve* estar uma???(ou una?) se queremos alcançar o auge do nosso sereno entendimento da razão, que traz consigo a harmonia e concórdia da pessoa como um todo. (TAYLOR, 2013, p.161).

Estão aí lançadas as bases para o sujeito moderno: unicidade, centralidade, controle, entendimento entre as partes, organicidade. Mas de acordo com Taylor, não se trata da moderna ideia de interioridade em toda sua plenitude ainda. Mais um passo seria necessário. Isto porque a concepção platônica se estrutura em torno do plano das ideias, transcendental, plano que vai além das aparências e se consubstancia na ideia atemporal de Bem. Este, por sua vez, não se encontra dentro de nós, segundo a doutrina platônica. O processo de nos tornarmos racionais não acontece em nós, mas sim com a ligação com uma ordem maior ,que está além do mundo fenomênico. “A dicotomia interno/externo não só não é útil neste caso, como tende a obscurecer o fato de que a questão crucial é para quais objetos a alma está voltada e deles se alimenta. A alma imaterial e eterna deve voltar-se para o que é imaterial e eterno. O que importa não é o que acontece dentro dela, mas para onde ela está se voltando na paisagem metafísica” (TAYLOR, 2013, p.165-166).

Mas, Taylor avança e complementa a reflexão platônica com a exposição das ideias de Santo Agostinho. A seu ver, há importantes continuidades de concepções entre esses dois filósofos. Agostinho lê Platão sob a influência da doutrina cristã e acaba por utilizar as dicotomias do filósofo grego no contexto cristão. As oposições platônicas entre espírito/matéria, superior/inferior e mutável/eterno são vistas por Santo Agostinho, por meio, principalmente, da dicotomia interior/exterior. Este é corporal, fugaz, passageiro, corrupto, já o interior liga-se ao eterno, ao espiritual. Enfim, para ele, o interior é a alma, “[...] a estrada que leva do inferior ao superior, a mudança crucial de direção, passa pela atenção que prestamos a nós mesmos enquanto interior” (TAYLOR, 2013, p.171). Neste ponto, Taylor cita frase famosa de Agostinho: “[...] não vá para fora, volte para dentro de si mesmo. No homem interior mora a verdade” (AGOSTINHO apud TAYLOR, 2013, p.171-172). O caminho reto para Deus se encontra dentro de nós mesmos. A luz divina não está apenas fora, ordenando o mundo exterior, mas também está dentro, interiormente ao homem. Tal interpretação abre a possibilidade para a construção de um longo caminho de

investigação interior, de perscrutação de si mesmo que foi um passo importante para a definição da subjetividade moderna. Iniciou-se ali o esboço de construção do ponto de vista da primeira pessoa.

A virada de Agostinho para o self foi uma virada para a reflexão radical, e foi isso que tornou a linguagem da interioridade irresistível. A luz interior é aquela que brilha em nossa presença para nós; é aquela inseparável do fato de sermos criaturas com um ponto de vista de primeira pessoa. O que a diferencia da luz exterior é exatamente o que torna a imagem da interioridade tão fascinante: ela ilumina aquele espaço onde estou presente para mim. Não é exagero dizer que foi Agostinho quem introduziu a interioridade da reflexão radical e legou-a à tradição ocidental do pensamento. *Foi um passo decisivo, porque certamente fizemos muita coisa com o ponto de vista da primeira pessoa.* (TAYLOR, 2013, p.174-175, grifos nossos)

A originalidade da leitura de Taylor diz respeito a sua concepção de reflexão radical, que está ligada, por sua vez, à dimensão da primeira pessoa introduzida por Agostinho, mas já esboçada por Platão. Por reflexão radical ele compreende esta visada que é indissociável da perspectiva da primeira pessoa, somente proporcionada com o advento da interioridade moderna⁶³. Só podemos falar na primeira pessoa porque é um evento radicalmente singular e único. Do ponto de vista epistemológico, inclusive, ele somente se define pela exclusão do horizonte interpretativo do outro. Pode soar óbvio, mas somente posso falar na primeira pessoa porque ninguém mais fala a não ser eu mesmo. Este ponto de vista fundamental, o da primeira pessoa, seguiu cavando vincos profundos por toda a modernidade ocidental, principalmente a partir de Descartes. As reflexões de Agostinho criaram um léxico particular que pode ser visto como sua contribuição à linguagem da interioridade, que continua a se expandir por toda a modernidade.

Mas é com Descartes que a interioridade ganha seus contornos verdadeiramente modernos. A questão do conhecimento é crucial para o filósofo francês. Conhecer a realidade é ter uma representação acurada e correta das coisas, mas o conhecimento não se revela mais ao sujeito a partir de um mundo transcendental de ideias. Contrariamente, agora é preciso construir esta

⁶³ “A reflexão radical traz para o primeiro plano uma espécie de presença para a pessoa, que é inseparável do fato de essa pessoa ser o agente da experiência, algo cujo acesso é, por sua própria natureza, assimétrico: há uma diferença crucial entre a forma de eu experienciar minha atividade, pensamento e sentimento, e a forma pela qual você ou qualquer outro o faz. É isso que me torna um ser que pode falar de si na primeira pessoa. (TAYLOR, 2013, p.174)”

representação fidedigna da realidade, a ordem das ideias não é mais descoberta, mas construída, daí a importância do método reto, que leve à eliminação da dúvida e à garantia da certeza. “A ordem das representações deve desenvolver-se de forma a gerar certeza, por meio de uma cadeia de percepções claras e distintas” (TAYLOR, 2013, p.191). A certeza do método é garantida pelo olhar objetivo lançado ao mundo e ao próprio corpo, agora vistos mecânica e funcionalmente. Trata-se da proposição de um olhar externo, como o de um observador imparcial porque não envolvido com o próprio objeto do ponto de vista sensível. As percepções particulares promovidas pelos sentidos e a faculdade de imaginação são descartadas como elementos que induzem ao erro. Tudo se concebe pelo pensamento e não mais pelos sentidos, mas de forma a objetificar o mundo, tratando-o como algo passível de dissecação e análise minuciosas.

No entanto, isso envolve mais que apenas a rejeição da ontologia tradicional: também violenta nossa forma de experiência comum, incorporada. Temos de nos libertar, segundo Descartes, dessa forma irremediavelmente confusa e obscura de apreender as coisas. Trazer todo esse reino de sensações e propriedades sensíveis para a clareza significa apreendê-lo como o faria um observador externo, seguindo a conexão causal entre estados do mundo ou do meu corpo, descritos em propriedades primárias, e as “ideias” que provocam em minha mente. Clareza e diferenciação exigem um passo para fora de nós mesmos e uma perspectiva despreendida (TAYLOR, 2013, p.193)

Diferentemente do dualismo platônico, que permite ao corporal ser um meio para a manifestação do imaterial, o dualismo cartesiano descobre o imaterial objetificando o corpo, pois precisa dele como base da qual parte seu método investigativo. Ao final, ambos descartam as sensações, mas diferentemente. O sujeito cartesiano precisa se libertar do *mundo interior da alma* para se livrar do engano, mas, para isso, conta com o corpo e as sensações como a base do processo, pois é observando-o e aplicando os rigores do método ao fenômeno, à sensação e ao corpo que as incertezas vão sendo descartadas. A escolha de Descartes é compreender a racionalidade como a possibilidade de construirmos ordens de sentido que satisfaçam os rigores do método e se aproximem da certeza. A verdade do sujeito, o centro de sua interioridade, então, passa a ser o método, é ele que deve controlar a nossa vida, e não os sentidos ou o mundo fenomênico. Autodomínio, para o filósofo francês, passa a ser a

capacidade de se submeter às regras do *cogito* para construirmos representações da realidade de acordo com os padrões apropriados à certeza. O método racionalista torna-se a via régia para a busca da Certeza, consolidando a hegemonia da razão sobre o corpo e seus sentidos. “Para Descartes, a hegemonia significa o que naturalmente tende a significar para nós hoje, que a razão controla, no sentido de que instrumentaliza os desejos” (TAYLOR, 2013, p.195). Daí se depreende que o controle de si também passa pelo controle instrumental das emoções e paixões. Descartes não insiste para nos livrarmos delas, mas para as controlarmos. Conforme Taylor, a nova definição dos limites e possibilidades da razão completa o sentido de interiorização que vinha se desenvolvendo desde Platão. As fontes morais se encontram dentro de nós, definitivamente. É possível, agora, com a instrumentalização das emoções e dos sentidos, com o controle da mente sobre um mundo desencantado constituído de matéria, alcançar a primazia do controle sobre si mesmo, alcançando a bem-aventurança e a excelência ética, que se encontra dentro de nós. Estão lançadas as sólidas bases filosóficas para a ética do controle racional de si mesmo. Sobre os valores em torno dos quais se estrutura tal ética, Taylor (2013) comenta: “Força, determinação, resolução, controle, estas são as qualidades cruciais, um subconjunto das virtudes do guerreiro-aristocrata, mas agora internalizadas. Não são empregadas em grandes feitos de valor militar no espaço público, e sim no domínio interior da paixão, pelo pensamento” (TAYLOR, 2013, p.203). Estes valores exigem que se coloquem o corpo, os desejos e as emoções em segundo plano, estabelecendo uma relação instrumental com eles com vistas a alcançar a virtude ética. A mudança, aqui, é substancial. Não se trata mais, como em Platão, de nos afinarmos à ordem das ideias que já se encontram no cosmo, mas *construirmos*, instrumentalmente, segundo as regras do *cogito*, ordens a partir das quais nos orientaremos pautados pelos princípios da razão.

Poderíamos dizer que a racionalidade não se define mais em termos substantivos, segundo a ordem do ser, e sim procedimentalmente, segundo os modelos de acordo com os quais construímos ordens na ciência e na vida. Para Platão, para ser racionais temos de estar certos a respeito da ordem das coisas. Para Descartes, racionalidade significa pensar de acordo com certos cânones. O julgamento agora volta-se mais para propriedades da atividade do pensamento que para as crenças substantivas que emergem dela. (TAYLOR, 2013, p.206)

Como a observância ao método é fator crucial para o seu sucesso, a consecução dos objetivos racionais depende agora de um centro que parte do eu, da interioridade. Assim, um novo léxico começa, paulatinamente, a se instalar, constituindo-se em torno de palavras como autossuficiência, autocontrole, autorresponsabilidade, autoexploração etc. Evidentemente, conforme é sabido, a caução última de verdade se encontra no Deus verdadeiro, ainda assim uma garantia transcendente, portanto. No entanto: “A prova cartesiana não é mais a busca de um encontro com Deus no interior. Não é mais o caminho para uma experiência de tudo em Deus. O que agora encontro sou eu mesmo: adquire uma clareza e uma plenitude de autopresença que não tinha antes” (TAYLOR, 2013, p.207).

A corrente de pensadores que contribuiu para a centralização da interioridade como esteio da identidade moderna é extensa. Seguimos as reflexões de Taylor e destacamos os mais significativos deles com o intuito de demonstrar o processo lento de constituição do eu moderno e suas premissas fundamentais. O voltar-se para dentro consolida-se como prática naturalizada no Ocidente e encontra guarida em gêneros diversos: romance, autobiografia, epístolas, reflexões e ensaio são alguns deles. Esta faceta do individualismo moderno, no entanto, não se consolidaria sem seu viés de autodescoberta do singular, introduzido pelos *Ensaio*s de Montaigne. Descartes insere-se nesse movimento, mas sua busca nos deu uma ciência do sujeito em sua essência geral. Montaigne almeja o indivíduo singular, idiossincrático. Seus ensaios apontam para a instituição de mecanismos de busca de nosso próprio ser. Com Montaigne, a primeira pessoa se fortifica ainda mais.

Descartes é o fundador do individualismo moderno, porque sua teoria faz o pensador individual voltar-se para sua própria responsabilidade, requer que ele construa uma ordem de pensamento para si mesmo, na primeira pessoa do singular. Mas ele deve fazer isso de acordo com critérios universais; raciocina como qualquer um e como todos. Montaigne é um criador da busca da originalidade de cada pessoa; e não se trata apenas de uma busca diferente da cartesiana mas, de certo modo, antitética a ela. Ambas nos voltam de certa forma para o interior e procuram ordenar a alma de algum modo; mas essa semelhança é o que torna o conflito entre elas particularmente agudo. (TAYLOR, 2013, p.237)

Como podemos perceber, determinados traços contemporâneos que nada são senão acirramento de tendências modernas, como a inflação da

importância da primeira pessoa, encontram suas raízes aqui. Os objetivos de Montaigne são: anunciar a singularidade e buscar a originalidade para que elas não sejam sufocadas pela universalidade instrumentalizada pela racionalidade. Montaigne inaugura a busca do eu como tema crucial para a cultura moderna. As versões de sujeito de Descartes e Montaigne, uma que privilegia o universal, a outra, o particular, mais precisamente *a apreensão penetrante do particular*, encontram-se em atrito até os dias atuais. Na visão de Taylor (2013), trata-se de facetas diferentes da individualidade moderna. Conforme veremos adiante, há ainda outras, dentre elas aquelas que se relacionam à construção do sujeito contemporâneo, constituindo certo viés que se atrita com a concepção de sujeito trágico. Sob a influência paradigmática de Montaigne, o sujeito moderno tem um centro, que diz respeito ao que ele é essencialmente, e que deve ser buscado, para além da confusão da vida cotidiana, pela reflexão, introspecção e autoexame. “Mas isso não pode mais ser adequadamente definido segundo alguma descrição universal da atividade humana como tal, como alma, razão ou vontade” (TAYLOR, 2013, p.239). Essa laboriosa busca de si tem em seu horizonte a resposta à pergunta: quem sou eu? Lembremos que, aqui, no alvorecer da modernidade, essa busca é marcada pela postura otimista, isto é, a resposta é possível, ainda que demande um processo trabalhoso de reflexão sobre si. A bem da verdade, a própria pergunta já é o estímulo à busca, mesmo não havendo possibilidade de resposta. “Ainda resta uma questão a meu respeito, e é por isso que penso em mim como um *self*. Essa palavra agora circunscreve uma área de questionamento. Designa o tipo de ser a quem pode ser feita essa pergunta a respeito da identidade” (TAYLOR, 2013, p.239).

Neste ponto, gostaríamos de destacar, tangencialmente, que a prática de autoexame proporcionada pela concepção agostiniana de interioridade deu forma às práticas disciplinares tanto de jesuítas quanto de puritanos. Calvino fez com que o autoexame em busca de falha e pecado com o objetivo de correção moral se erguesse como um dos pilares do protestantismo, ao menos em seus primórdios. O puritano era incentivado a examinar minuciosamente a sua própria consciência com o fito de exumar ou não deixar penetrar ali qualquer ardil demoníaco. Isso levou ao hábito da manutenção de um diário para o registro e reflexão de todo e qualquer pensamento. Segundo Taylor (2013), na Nova Inglaterra “quase todo puritano alfabetizado mantinha algum tipo de diário”.

Trouxemos, então, mais uma vez à baila, uma das funções que o gênero diário adquiriu na modernidade. Diga-se de passagem, não nos parece fortuita, dadas tais raízes, a escolha desse vocábulo para compor o título da ficção que foi objeto de análise do capítulo anterior. Desenvolveremos este ponto mais adiante.

Esclarecidas as fundações filosóficas para a existência da interioridade moderna, e com ela certa subjetividade correlata, examinaremos, então, no próximo tópico, as condições de possibilidade de existência de um sujeito trágico na contemporaneidade. Este, ao mesmo tempo em que se assenta sobre esta mesma noção de interioridade, questiona-a radicalmente. Veremos, ainda, como alguns vetores contemporâneos também contribuem para a desconstrução da interioridade moderna e a proposição de outra modalidade de subjetividade, calcada, justamente, na ideia de exterioridade. Tal modalidade forja, por sua vez, outro tipo de sujeito, nomeado, em subitem adiante, sujeito contemporâneo.

4.4. Presentificação

Talvez a principal mutação em curso que contribui diretamente para a formação de determinada modalidade de subjetividade contemporânea, objeto de análise desta tese, se relaciona à forma como experienciamos o tempo. Uma vez que o tempo é uma categoria sociocultural, ele muda suas características no decurso dos diferentes momentos históricos. “A objetividade do tempo e do espaço advém, em ambos os casos, de práticas materiais de reprodução social; e, na medida em que estas podem variar geográfica e historicamente, verifica-se que o tempo social e o espaço social são construídos diferencialmente” (HARVEY, 2013, p.189). A forma como experienciamos o tempo nos marca indelevelmente, constituindo-nos dialeticamente, já que também o concebemos.

Assim sendo, um dos núcleos centrais da subjetividade moderna se relaciona com certa concepção de tempo que lhe é específica e tem sofrido intensa transformação contemporaneamente. Trata-se de um tipo de temporalidade que compreende o passado como sendo composto por múltiplas camadas superpostas. Tal concepção foi basilar para a constituição da subjetividade moderna, sustentando algumas das grandes narrativas que deram

corpo a sua existência, como a psicanálise, por exemplo. Sobre o papel do passado para a conformação da subjetividade moderna, Sibilia acrescenta:

Por um lado, é evidente que o próprio passado desempenhava um papel fundamental nas personalidades *introduzidas* ou naquele tipo de subjetividade que respondia ao modelo do *homo psicologicus*, configurações históricas que hoje estão em crise. Naqueles casos, porém, a reconstrução da história pessoal constituía uma espécie de esqueleto do *eu*, sem o qual aquele indivíduo simplesmente não poderia existir. É por isso que, para os sujeitos modernos, as rotinas hermenêuticas de autoconhecimento também incluíam uma busca pelos restos de experiências que impregnavam a própria memória, como sinas que permitiam decifrar os sentidos do *eu* presente. (SIBILIA, 2016, p.156)

Percebemos, portanto, que a exploração do passado como mais um elemento para a reflexão sobre a singularidade de cada indivíduo é matéria moderna por excelência. Seu ápice coincide com o dos romances oitocentistas da era industrial. Seu paradigma é *Em busca do tempo perdido*, de Proust, exploração arqueológica monumental dos abismos da interioridade individual. Com efeito, de alguma forma, grande parte do que se concebeu como a subjetividade moderna desenvolveu-se em estreito conluio com o universo literário que teve seu apogeu nos séculos XVIII e XIX. Os personagens fictícios de muitos desses livros fomentaram “[...] a produção de subjetividades nos últimos séculos, oferecendo aos ávidos leitores um frondoso manancial de identificação para a autoconstrução” (SIBILIA, 2016, p.63).

O declínio da cultura letrada, portanto, também é fator essencial para a definição da contemporaneidade como *cultura somática* e superficial, pois contrária aos abismos da interioridade moderna. Ora, o universo ficcional foi, durante a maior parte dos séculos XVIII e XIX, referência importante para um sujeito que tinha, na constituição de seu eu, inextricavelmente, um tipo de experiência forte, profunda, somente acessível após o escrutínio minucioso de suas *profundezas*, haja vista o impacto da psicanálise enquanto técnica de exploração de si. A exploração dos dramas, conflitos e atritos de personagens literários e dos heróis trágicos foi fermento para a construção da *episteme* moderna e do sujeito trágico. Essa cultura da interioridade encontra-se em declínio. Contemporaneamente, “[...] tanto o cultivo da interioridade psicológica como a reconstrução ou a elaboração do passado individual parecem perder peso na hora de definir o que cada um é” (SIBILIA, 2016, p.154). A compressão

espaço-temporal em curso contemporaneamente, que se desdobra, também, na aceleração das mudanças e na celebração do instante, tem, como um dos seus corolários, a perda do passado como *causa* do presente. O passado como causa do presente sustenta a busca de sentido dentro das divisas da *episteme* moderna. Causas e fundamentos são centrais para essa forma de concepção da experiência. É também olhando para o passado em busca das causas, da origem, dos núcleos de significação e sentido que o sujeito moderno confere sentido ao presente. A investigação da interioridade do sujeito, através da introspecção, vai à procura “[...] de nódulos significativos capazes de elucidar todos os efeitos e sintomas como meras consequências ou epifenômenos dessa fonte causal” (SIBILIA, 2016, p.162). De acordo com Sibilia, na nova *episteme* que começa a se desenhar contemporaneamente não há mais espaço sequer para a pergunta pelo sentido, uma vez que toda a explicação causal é dispensada. “Tanto a velocidade que nos constitui como o culto ao instante que costumamos adotar confluem para desprezar o que já passou, até mesmo enterrando o passado sob o túmulo do que já não mais interessa, reforçando assim as amarras ao presente e antecipando futuros nas bordas do agora” (SIBILIA, 2016, p.162). Em outras palavras, o passado é desprovido da força para conferir inteligibilidade ao devir do presente, explicando-o e conferindo singularidade ao *eu*. As mudanças em curso no momento golpeiam fortemente as bases da subjetividade moderna, levando de roldão um tipo de sujeito afim à esta formação. Sujeito trágico e modernidade estabelecem relações paradoxais. Ao mesmo tempo em que o sujeito questiona princípios fundamentais à modernidade (a centralidade do eu, por exemplo), alguns dos pressupostos que o sustentam também estabelecem homologias com o sujeito moderno. Por exemplo, a centralidade do passado na formação do *eu* presente. Uma vez que os princípios que sustentam a subjetividade moderna sofrem questionamentos, os espaços para acolhimento do sujeito trágico também se estreitam. As mudanças contemporâneas, no que diz respeito à compressão do tempo-espaço, diminuem ainda mais os espaços para a proposição de um sujeito trágico, uma vez que para a existência dele se faz necessário justamente aquilo que parece desaparecer hoje em dia: a espessura do passado, “[...] aquela valiosa acumulação de lembranças da história pessoal, que juntas conformam aquele passado com uma densa dimensão semântica onde tudo significa alguma coisa

e cada peça é relevante para a complexa edificação daquilo que se é – ou que se era” (SIBILIA, 2016, p.171).

Diante desse quadro, é lícito inferir também, por outro lado, que as intensidades dos conflitos insolúveis vivenciadas pelos sujeitos trágicos têm seus contornos ressaltados por certa lógica contemporânea. A dissolução da esfera pública promove a implosão daquele solo comum a partir do qual alguns conflitos poderiam, supostamente, ser equacionados, fazendo com que o trágico compreendido como aporia se intensifique na modernidade tardia. Está em curso uma redefinição destas fronteiras. O espaço privado está ocupando, progressivamente, espaços da esfera pública. A intimidade invade o espaço público, incitada à visibilidade, mas com a particularidade de ser representada por uma personalidade narcisista, avessa à subjetividade *interiorizada* que deu contorno à modernidade. Para alguns autores (BAUMAN, 1999, 2001; LIPOVETSKY, 2005), trata-se de um eu mais epidérmico, flexível, líquido. Tais qualificações advêm, principalmente, da mudança do eixo em torno do qual girava a subjetividade moderna. Mais do que isso, talvez a própria ideia de eixo não seja mais apropriada para se referir aos processos de subjetivação contemporâneos.

Isso porque a fonte da verdade a respeito de cada sujeito parece ter se deslocado. Esse saber já não brota mais das próprias entranhas, onde se supunha que ficavam hospedadas as lembranças das vivências, dos pensamentos, das emoções e dos sentimentos de cada um, de acordo com a perspectiva moderna de uma interioridade laica assimilável ao psiquismo ou à mente. (SIBILIA, 2016, p.173)

O declínio da experiência também diz respeito, de acordo com Benjamin, ao descrédito atribuído, com o advento da informação, à experiência vista como saber que se ancorava em outras temporalidades distantes e pretéritas (lembramos que os protótipos arcaicos do narrador são o agricultor, com o seu saber que vem de gerações passadas, e o viajante, com o saber haurido em terras distantes). A experiência, assim, considerada saber aberto às leituras e releituras de diferentes gerações, mas com um fio comum que as alinhava, declina na modernidade e dá lugar à informação, que depende, para sua existência, da verificação de sua existência real a qual se esgota em si após tal verificação. Dessa forma, as histórias surpreendentes, carregadas de significados plurais e partilhados entre as gerações, cedem espaço para a

informação, que, após verificada sua verossimilhança, desaparece para dar espaço a mais informação. A experiência, algo de grande intensidade e que ocorre numa de uma relação singular do sujeito com seu passado, por meio do diálogo com seus mortos, desaparece no horizonte fugaz da era da informação. Assim, o advento da informação, que adquire enorme impulso com o atual desenvolvimento vertiginoso dos meios eletrônicos de informação, atrita com a proposição de uma arte que tenta reafirmar a importância da história singular do sujeito e do seu caráter inescapavelmente inconcluso, terreno então propício à exploração de si em diálogo estreito com seus mortos.

Tal colocação nos remete ao *Diário da queda*, objeto deste estudo. O próprio formato diário, aludido no título do romance nos faz pensar em um tipo de forma alinhada a uma subjetividade colocada em xeque nos dias atuais. O auge desse gênero narrativo se deu no período romântico, que promoveu o culto à interioridade singular de cada um. Naquele contexto, o diário serviu como principal gênero discursivo para a exploração das idiossincrasias de cada um. “Era preciso desvendar essa prenda misteriosa, cavando nos meandros interiores de cada eu para descrever no papel todas as suas peripécias e torções” (SIBILIA, 2016, p.180). A função do diário era conservar aquilo que se *foi*. Sobre a profusão de textos intimistas, ao longo do século XIX e na primeira metade do XX, Sibilia acrescenta: “Naquela pletora de textos intimistas, o próprio olhar se volta para dentro de si (introspecção) e para trás de si (retrospecção), em busca de edificar uma ambiciosa totalidade a partir dos infinitos cacos do tempo perdido” (SIBILIA, 2016, p.179). O diário foi também, conforme mencionamos rapidamente, no item sobre a construção da interioridade moderna, importante instrumento para o registro de falhas morais e desobediências quanto a princípios religiosos colocados em cena com a Reforma Protestante. Serviu, portanto, como ferramenta de exploração dos meandros da alma pecadora e falha, como registro cabal da falibilidade humana. Ecos e ressonâncias da história do diálogo como gênero narrativo podem ser vistos como ferramentas auxiliares de leitura da obra de ficção analisada no capítulo precedente.

Retomando a questão da categoria tempo, segundo Jameson (1996), a prevalência de categorias espaciais sobre as temporais é o que distingue a contemporaneidade. Ideia que, segundo ele, deve a Henri Lefebvre. Outro nome

para isto é espacialização do temporal. Sua compreensão das mudanças culturais modernas e contemporâneas é efetuada em termos de dominância cultural. Assim, ainda que coexistam características contraditórias entre si, superpostas, subordinadas umas às outras, a noção que guia seu olhar é a de prevalência, dominância. O tempo da modernidade, por exemplo, se caracterizaria, principalmente, pela prevalência do tempo existencial e pela memória profunda. Pensar historicamente foi seu modo predileto. Daí se depreende que o tempo é verticalizado, pressupondo a ideia de interioridade. Experiência e expressão são dois significantes que animam a modernidade. São significantes que transmitem fortemente a ideia de conteúdo, de algo a ser transmitido, passado, ensinado. Interessantemente, aponta Jameson, como resultado de todo este processo do esfumaçamento das categorias temporais, certa nostalgia, saudades das temporalidades modernas. Ainda segundo ele, a implosão das linhas de transmissão das formas herdadas nos deixa à deriva no espaço. E é justamente a dominância das categorias que dão vida a ele sobre aquelas ligadas ao eixo temporal que define a contemporaneidade. Ou, nos termos, de Jameson (1996), pós-modernidade. “A premissa é que a memória foi enfraquecida em nossa era e os grandes recriadores do passado são uma espécie em extinção: para nós, a memória, quando é uma experiência forte ainda capaz de atestar a realidade do passado, serve apenas para aniquilar o tempo e, com isso, o passado” (JAMESON, 1996, p.364).

4.5. Em direção ao tempo presente: modernidade fluida, epidérmica, eu somático

Os fluidos, por assim dizer, não fixam o espaço nem prendem o tempo. Enquanto os sólidos têm dimensões espaciais claras, mas neutralizam o impacto e, portanto, diminuem a significação do tempo (resistem efetivamente a seu fluxo ou o tornam irrelevante), os fluidos não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la: assim, para eles, o que conta é o tempo, mais do que o espaço que lhes toca ocupar; espaço que, afinal, preenchem apenas “por um momento”. (BAUMAN, 2001, p.8)

Optamos por iniciar este tópico com esta passagem dado que ela descreve as características essenciais dos fluídos, tão importantes pra o presente estudo. Fica claro, portanto aí que os fluidos, em oposição aos sólidos, não prendem o tempo e estão constantemente prontos a mudar de forma. Como é sabido, o conjunto de imagens criadas pelo sociólogo polonês são metáforas usadas para discorrer sobre as marcas dos tempos atuais: certo desdém pelo tempo e atração pela mudança incessante. Características que se inter-relacionam. A constante mudança é índice de certo despreço pelo tempo. Fluidos não o prendem, desvencilham-se dele e avançam em seu processo de mudança. Segundo Bauman, associamos ausência de peso e leveza à mobilidade e inconstância. Neste sentido, os valores positivos se deslocam do peso, da grandeza e da imobilidade para a leveza, a *portabilidade* e a pequenez. Dentro deste esquema, a compreensão que se volta para o passado, que se imobiliza diante dele, que não se move, que estaca no presente não tem espaço na modernidade fluida. “Mover-se leve, e não mais aferrar-se a coisas vistas como atraentes por sua confiabilidade e solidez – isto é, por seu peso, substancialidade e capacidade de resistência – é hoje recurso de poder” (BAUMAN, 2001, p.21). Seguindo este raciocínio, comprometer-se com o passado, trazê-lo para o horizonte do presente, apostando na investigação nos laços que unem as temporalidades mostra-se prejudicial e deve ser evitado. Estamos em tempo de cultura *soft*, de leveza de um eu epidérmico e leve quanto a questões outrora nomeadas existenciais.

Outro ponto interessante abordado por Bauman é a ininterrupta dissolução das tradições e marcas do passado, marca da liquidez moderna. Para o sociólogo polonês, a modernidade dura forneceu balizas consistentes pelas quais os indivíduos se orientaram no mundo. Tais balizas eram fornecidas por instituições até então sólidas: Família, Estado, Partido, Tradição etc. Os homens sabiam como proceder e raramente se encontraram em situações sem sinalização. A sinalização, por sua vez, era fornecida pela tradição por meio da transmissão de regras e procedimentos claros. A dissolução de tais marcos tem produzido desorientação e incerteza como marca da contemporaneidade.

A ausência, ou a mera falta de clareza, das normas – anomia – é o pior que pode acontecer às pessoas em sua luta para dar conta dos afazeres da vida. As normas capacitam tanto quanto incapacitam; a

anomia anuncia a pura e simples incapacitação. Uma vez que as tropas de regulamentação normativa abandonam o campo de batalha da vida, sobram apenas a dúvida e o medo. (BAUMAN, 2001, p.28)

Pois bem, uma das marcas principais do sujeito trágico é justamente a imobilidade, produto da indecibilidade entre dois polos. A incerteza entre qual caminho tomar o paralisa. O tempo para ele encontra-se congelado. O movimento que sustenta o sujeito trágico é a busca por uma verdade que o retire do estado zumbi. A incerteza pode ser vista, portanto, como causa de seu posicionamento, já que é o que o impele a tentar a junção entre as temporalidades (passado, presente e futuro) em busca de um presente menos ameaçador e instável. Neste aspecto, aqui, parece haver movimento de aproximação entre sujeito trágico e contemporaneidade: a incerteza contemporânea acirra a desorientação já presente na constituição do sujeito trágico. Daí concluímos que alguns traços salientes no campo contemporâneo acabam por agravar a desorientação já característica do tipo de narrador de *Diário da queda*. Assim, sobre incerteza, desorientação e ceticismo quanto às possibilidades do presente, a passagem a seguir é ilustrativa.

Com quase quarenta anos eu estava no terceiro casamento. O primeiro durou três anos. Eu tinha vinte e um quando nos conhecemos, e me encarreguei de cometer todos os erros que se espera nessa situação, e foi um longo período de incompreensão mútua e hoje eu não sinto nem saudade e nem dor e nem ternura ao lembra daquela época (LAUB, 2011, p.68)

O narrador relata aí a história do presente, quando está prestes a completar 40 anos. Seu relato é também uma espécie de passada em revista dos eventos, das relações estabelecidas, principalmente com o pai e o avô, além do balanço das realizações e frustrações vividas. Mas, tal balanço tem tom desiludido, o que é evidenciado já no início da passagem apresentada acima: a menção ao casamento atual, sendo o terceiro, não é fortuita. E, talvez pelo tom resignado, sublinha mais as tentativas frustradas, malogradas do que esperanças depositadas em mais uma tentativa. Ao olhar o passado pelas lentes céticas do presente, a voz narrativa deixa transparecer desilusão em relação ao sujeito da enunciação, como exemplifica estes fragmento: “[...] me encarreguei de cometer todos os erros que se espera nessa situação [...]”. São destacados os erros, a incompreensão, os descompassos. O presente se mostra o lugar do

desconforto, da instabilidade. E sob este prisma o passado é filtrado e as diferentes temporalidades são colocadas em relação. Percebemos, aqui, certa dose de fatalismo ligado às formas residuais do trágico que dão sustentação à narrativa.

Relembrando o raciocínio de Bauman, ao discutir a emancipação, “*Libertar-se* significa literalmente libertar-se de algum tipo de grilhão que obstrui ou impede os movimentos; começar a *sentir-se* livre para se mover e agir” (BAUMAN, 2001, p.23, grifo do autor). Na modernidade fluida, não há necessidade de se discutir tais questões. A ideia é de que tais questionamentos pertenceriam ao passado, a outro tipo de relação com a ancestralidade e a origem. Aliás, tais vocábulos, supostamente, não pertenceriam ao léxico da contemporaneidade. Ora, estas são justamente as perguntas levantadas pelo narrador de *Diário da queda*. O seu posicionamento questionador quanto à origem, ao passado, à herança não se encaixa, portanto, no jogo de linguagem da contemporaneidade, simplesmente não faz parte de seu léxico. A inadequação entre o posicionamento do narrador e o desdém contemporâneo pela História transparece de forma enviesada na seguinte passagem:

Faria diferença se os detalhes do que estou contando são verdade mais de meio século depois de Auschwitz, quando ninguém mais aguenta ouvir falar a respeito, quando até para mim soa ultrapassado escrever algo a respeito, ou essas coisas só têm importância diante das implicações que tiveram na vida de todos ao meu redor? (LAUB, 2011, p.101)

Os detalhes a que se refere o narrador nessa passagem foram mencionados no bloco anterior ao citado e dizem respeito ao horror e crueldades infinitas a que foram submetidos os prisioneiros em Auschwitz. Primeiramente, não poderíamos deixar de comentar a estratégia irônica com que a discrepância entre a carga de repulsa que a passagem anterior suscita no leitor e o tom frio da pergunta do bloco acima é salientada. No entanto, nosso foco aqui é a forma como a contemporaneidade lida com o passado e o posicionamento do narrador. Ele destaca que os eventos se passaram há mais de cinquenta anos, como a sublinhar que isso seria um fator em favor de seu descarte como forma de explicar eventos do presente. Assim, parodia o gesto contemporâneo de descartar o passado como fator de explicação do presente, reforçando a

tendência apontada acima por Bauman, ou seja: rejeitar perguntas sobre origem, ancestralidade e dívida para com os ancestrais. Todavia, o modo como o pensamento é expresso, em forma de pergunta, indica abertura para sondar as possibilidades. Acresce-se, também, que há, ao final da passagem, o questionamento sobre a implicação dos eventos do passado nas vidas dos que estão a seu redor. Portanto, o narrador se coloca em movimento contrário ao *desdém* contemporâneo pelo passado.

Bauman (2001) destaca, porém, que a modernidade já tinha como marca a atitude de *desdém* pelo passado e pela tradição, que não seriam marcas exclusivas da contemporaneidade, portanto. O movimento característico da modernidade foi dissolver ordenamentos do passado e instaurar uma nova ordem, livre dos grilhões que mantinham as forças produtivas cativas: os laços familiares, as obrigações éticas, a ligação com o lar. Contudo, para Bauman, apesar da magnitude dos esforços da modernidade para plasmar novas formas de relação, na realidade, ela não teve força para colonizar *toda* a vida social, concentrando seus esforços em tornar irrelevante e anular qualquer outra força que se contrapusesse à incessante e contínua reprodução dessa ordem. O centro da nova ordem continua sólido e consistente: é sustentado pela desagregação das pessoas que se encontram sob seu jugo. E se mantém “[...] pela dissolução das forças que poderiam ter mantido a questão da ordem e do sistema na agenda política (BAUMAN, 2001, p.12)”. Em outras palavras, a mudança do formato e da direção da modernidade não faz parte da agenda, não há, em meio à fluidez e insulamento contemporâneos, ligações que façam a ponte entre as escolhas individuais e as opções políticas coletivas. Não há mudança política significativa no horizonte da modernidade líquida.

O ponto nodal da forma como Bauman entende a contemporaneidade passa pela compreensão desta como uma época sem centro. Já que não há um centro de comando do sistema, a fragmentação se acentua em todos os sentidos. Se o peso dos fracassos na modernidade líquida recai exclusivamente sobre os ombros dos indivíduos atomizados socialmente, uma vez que os laços com o passado e com o outro estão se dissolvendo, mais uma vez a ficção que acolhe o trágico com sua urdidura feita de diálogos, mesmo truncados, com as diferentes vozes e de diversas gerações, estabelece relação singular e intempestiva com o tempo presente. Na modernidade líquida não haveria espaço

para tal tipo de narrador, pois as “[...] as instituições sociais estão mais que dispostas a deixar à iniciativa individual o cuidado com as definições e identidades, e os princípios universais contra os quais se rebelar estão em falta (BAUMAN, 2001, p.31)”.

De acordo com a leitura de *Diário da queda* empreendida no capítulo precedente, o motivo da mudança para a escola nova foi, além de ser solidário a João e, assim, de alguma forma, expiar a culpa por sua queda, também tentar desvincular sua história pessoal da dos judeus e, por conseguinte, também da do pai e do avô. Movimento visto como um dos que constituem majoritariamente o foco narrativo da ficção em questão. Além do mais, coaduna-se, de alguma forma, com a leitura de Bauman, ou seja, compreender a modernidade líquida como um tempo em que as definições e identidades são deixadas a cargo exclusivamente dos indivíduos, visto como figuras desvinculadas do passado e atomizadas em meio ao contexto social. Neste sentido, atentemos para a seguinte passagem.

Demorou para os colegas perguntarem se eu era judeu, porque identificar sobrenomes é coisa de pessoas mais velhas e em geral também judias, e o meu não termina em *man* ou *berg* ou qualquer desses sufixos óbvios que dão pistas a quem não sabia onde eu tinha estudado antes. Nas aulas da escola nova o Holocausto era apenas eventualmente citado entre os capítulos da Segunda Guerra, e Hitler era analisado pelo prisma histórico da República de Weimar, da crise econômica dos anos 30, da inflação que fazia as pessoas usarem carrinhos para levar o dinheiro da feira, e a história dos carrinhos despertava tanto interesse que se chegava ao vestibular sabendo mais sobre como alguém precisava ser rápido para que o preço do pão e do leite não subisse antes de passar no caixa do que sobre como era feito o transportes de prisioneiros para os campos de concentração. Nenhum professor mencionou Auschwitz mais de uma vez. Nenhum jamais disse uma palavra sobre *É isto um homem?*. Nenhum fez o cálculo óbvio de que eu, com catorze anos naquela época, certamente tinha um pai ou avô ou bisavô meu ou de um primo ou de um amigo de um amigo de um amigo que escapou das câmaras de extermínio. (LAUB, 2011, p.64)

De acordo com a descrição da passagem acima, à primeira vista a escola era realmente nova e se mostrava como o lugar onde seria possível se ver livre da história, da identidade e do presente feito de passado que incomodavam o narrador. Hitler era visto ali sob prisma diferente, mais ligado à crise política e econômica da República de Weimar do que a Auschwitz. Os professores também não eram obcecados com a questão da identidade judaica e não

destacavam sua origem judaica. Ali seria o lugar para começar de novo, livre da identidade imposta pelo judaísmo e pela história do avô e do pai. A mudança satisfaria, portanto, o desejo de se desvincular da herança recebida, o que somente reforça nosso ponto de vista de que há homologias claras entre alguns movimentos do narrador e o aspecto do campo contemporâneo debatido acima. No entanto, como em todo livro, também aqui há dose razoável de ambiguidade promovendo indefinição e incerteza. Por exemplo, logo após a passagem acima, no bloco 7, página 65, o narrador nos informa que a questão insistente e que ele queria sepultada (sua identidade judaica) retorna mais uma vez. Possivelmente devido a algum comentário de João. É digno de nota que este bloco se inicia com menção à história do avô, em um exercício imaginativo com o qual o narrador embaralha ambas as histórias e as liga novamente à problemática judaica. Desse modo, sempre de forma tortuosa, os vínculos com o passado e entre as gerações são salientados, provocando fricções inevitáveis com um tempo que minimiza a importância do passado na definição das identidades e cultua o presente como local de apaziguamento.

Ademais, um tipo de literatura que recusa o sentido e que se assenta sobre o paradoxo e a irredutibilidade do conflito estabelece relação peculiar com um tempo que evita questionar-se. Se teses fortes como o *fim da história* encontram guarida no campo das ideias é porque a sociedade, de alguma forma, não mais reconhece alternativa para o que está colocado. Se não há alternativa, não há necessidade de questionamento crítico em busca de saídas aos impasses contemporâneos. A contrapelo, narradores marcados pela insistência na colocação de perguntas, mesmo as sabendo antemão irrespondíveis, colocam-se como óbices críticos à tendência em enxergar a indagação como gesto inócuo.

A propósito, Bauman (2001) comenta que o *telos* da emancipação ainda se encontrava no horizonte da modernidade crítica. Ele se apresentou de diferentes formas, todas mediadas pelo desenvolvimento da ciência, da tecnologia e da técnica: como simples fim do inquérito sobre as questões humanas, como Redenção com a consecução das metas modernas, como um Estado de perfeição, como domínio sobre o futuro ou como a conquista de um estado de transparência e ausência de ambiguidade ante a maior parte das questões referentes às coisas humanas e outras ideias correlatas. No entanto,

Bauman destaca que todos esses fins foram abandonados pelo caminho que levou à modernidade líquida.

Ora, de alguma forma, o impulso de emancipação se encontra presente no narrador de *Diário da queda* em pelo menos dois sentidos. O primeiro deles se relaciona, como mencionado, ao fato de o móvel da escrita ser o desejo de se reconciliar com as gerações passadas, de tomar uma posição, como o avô e o pai fizeram, diferentemente, diante da *inviabilidade da experiência humana* (LAUB, 2011, p.146, bloco 31), afirmando-se perante ela. Embute-se aí o desejo de se emancipar da experiência trágica aprisionante. Há, ainda, o fato de o relato configurar-se como uma espécie de carta ao filho. Parece que há uma aposta na escrita como meio que criará condições para que o filho cresça e se desenvolva sem as obstruções e embaraços experimentados pelo narrador (violência, alcoolismo, Auschwitz).

Ter um filho é deixar para trás a inviabilidade da experiência humana em todos os tempos e lugares, como se perdesse o sentido falar sobre as maneiras como ela se manifesta na vida de qualquer um, e as maneiras como cada um tenta e consegue se livrar dela, e comigo tudo se resume ao dia em que simplesmente deixei de beber, em que passei a educadamente recusar bebida, em que passei a educadamente dizer que não bebo nem uma taça de vinho num coquetel cercado de pessoas amigas e bem-intencionadas porque isso não me faria bem, e é mais fácil do que parece e eu não faço propaganda disso e se pela última vez estou dizendo o que penso a respeito é para que no futuro você leia e chegue às suas próprias conclusões. Porque não vou atrapalhar sua infância insistindo no assunto. Não vou estragar sua vida fazendo com que tudo gire em torno disso. Você começará do zero sem necessidade de carregar o peso disso e de nada além do que descobrirá sozinho [...] eu agora e a sensação que acompanhará você enquanto os anos passam e também começo a esquecer todo o resto, o que a esta altura não é mais alegre nem triste, bom ou ruim, verdade ou mentira no passado que também não é nada diante daquilo que sou e serei, quarenta anos, tudo ainda pela frente, a partir do dia em que você nascer. (LAUB, 2011, p.150-151)

O impulso emancipatório é claro no excerto acima. A leitura do relato da experiência do narrador pelo filho fará com que ele chegue às próprias conclusões. A vida do filho não girará em torno das questões de seu pai; afinal, ele *começará do zero*. No entanto, precisamos recuperar aqui o fecho do terceiro capítulo, quando trabalhamos a supracitada passagem. Assim, ao final, foi dito que as últimas palavras do narrador não dizem tudo, que a própria necessidade de escrever um relato estruturado em torno da problemática da identidade

judaica já se mostra índice da relevância e peso dela para o narrador. Concluímos dizendo que a narrativa indica mais a intenção de se ver livre do diálogo com os mortos do que realmente estar livre dele. Com efeito, diríamos que o impulso emancipatório que movimenta a narrativa se mostra como paródia do desejo de emancipação moderno, como índice que aponta para sua impossibilidade.

Outro traço trabalhado por Bauman (2001), ao caracterizar a modernidade fluida, poderia ser resumido na seguinte afirmação: “Ser moderno passou a significar, como significa hoje em dia, ser incapaz de parar e ainda menos capaz de ficar parado (BAUMAN, 2001, p.37)”. Ora, contrariamente, o sujeito trágico encontra-se estacado no momento presente, como a emperrar o movimento ascendente e jubiloso moderno. Certa apatia, combinada a alguma dose de melancolia, pode ser vista como sintomas daquele que se encontra obcecado com um passado, a se inquirir penosa e perenemente no presente. Este é visto como o tempo dominado pela dor e desesperança quanto às possibilidades futuras, daí a analogia com o esvaziamento da lógica progressista moderna. A lógica da descrença faz com que os eventos sejam vistos sob a ótica da ruína. Dessa forma, no decurso do livro, atos violentos perpetrados pelo narrador são relatados, como também perdas e episódios perturbadores decorrentes do alcoolismo. No trecho a seguir, a estratégia se repete. Curiosamente, o narrador anuncia que até poderia listar os danos e reveses decorrentes de suas atitudes e escolhas, mas de alguma forma sinalizando para o leitor que não listará. No entanto, apesar desta citação curta, o que temos logo após é uma série de perdas em destaque.

Eu comecei a beber nessa época, e poderia até listar o que arruinei por causa disso nos anos seguintes. Um emprego, porque não conseguia acordar cedo. Um carro, que destruí num acidente em que o carona fraturou o braço. Meus dois casamentos, que de alguma forma terminaram por causa disso. (LAUB, 2011, p.121)

Sobre o individualismo contemporâneo, Bauman comenta que, “[...] no mundo dos indivíduos há apenas outros indivíduos cujo exemplo deve-se seguir na condução das tarefas da própria vida, assumindo toda a responsabilidade pelas consequências de ter investido a confiança nesse e não em qualquer outro

exemplo” (BAUMAN, 2001, p.39). Conforme assinalado por Bauman, a modernidade líquida realoca o discurso ético/político da sociedade para o indivíduo, fazendo com que ele seja o único responsável por escolher, com liberdade, seus próprios parâmetros de felicidade, autorrealização e seu modo de vida adequado. A contrapelo, a vertente trágica e aporética estabelece um campo de forças que se posta como obstáculo à recomposição apenas individual da identidade. Esta é ancorada no passado, na relação sempre tensa com a tradição, nos embates inevitáveis relativos às catástrofes históricas e cotidianas. Em dado momento, o narrador comenta como a vida do pai deve ter sido impactada pelo suicídio do avô. De acordo com sua perspectiva, o modo como o pai experimentou seu presente foi influenciado pelo ato do avô. No trecho abaixo, para corroborar sua argumentação, faz menção a pesquisas em medicina e psicologia, buscando a legitimidade da ciência para ratificar seu raciocínio. E o encerra remetendo ao próprio nascimento, como a destacar uma linha de transmissão.

Meu pai cresceu como filho do meu avô, e não vou repetir os argumentos da medicina e da psicologia e da cultura que demonstram o quanto um modelo assim pode ser danoso, a figura paterna que fez o que fez, que largou o filho da maneira como largou, então imagino o peso para o meu pai de coisas simples como a escola e a loja, os jantares em silêncio com a minha avó, a faculdade de administração, meia dúzia de amigos, meia dúzia de namoradas e o baile onde ele conheceu minha mãe, o peso de sair do baile pensando nela, a primeira vez em que ele ligou para ela e combinou uma ida ao cinema e a buscou em casa e pegou a mão dela e conheceu a família e ficou mais íntimo a ponto de comentar a possibilidade de alguns anos depois eu nascer dessa união. (LAUB, 2011, p.119)

Ainda acerca da contemporaneidade, percebemos, na literatura, a devida fricção entre contemporaneidade e determinado extrato da produção literária que se propõe a acolher o trágico considerando-o resíduo no corpo do texto ficcional. A modernidade fluida se coloca como o tempo em que a acomodação do indivíduo é relegada apenas ao seu próprio esforço individual, não mais existindo identidades pré-estruturadas, às quais o indivíduo se amolde de antemão. A falência das grandes narrativas, já apontada no célebre texto de Lyotard, fez com que o desassossego e a *desacomodação*, já marca da modernidade sólida, com seu impulso de tudo derreter, se exacerbasse sobremaneira. Na opinião de Bauman, nos tempos atuais, não há perspectiva de se encontrar algum nicho

identitário perene e imune à força ubíqua dos vetores fluídos que montam e desmontam identidades. “Não são fornecidos *lugares para a acomodação*, e os lugares que podem ser postulados e perseguidos mostram-se frágeis e frequentemente desaparecem antes que o trabalho de *acomodação* seja completado” (Bauman, 2001, p.42, grifos do autor). De acordo com esse raciocínio, há, portanto, atualmente, certa forma de exacerbação dos processos modernos de esvaziamento das identidades. De acordo com essa leitura, o indivíduo, já descentrado na modernidade, sofre acréscimo exponencial, na contemporaneidade, em seu desajuste. Conforme apontamos nos textos em cujo centro encontramos ecos do trágico, podemos perceber, também, que tais processos contemporâneos cumprem importante papel de reforçar a carga de ambiguidade que o próprio conceito de trágico já carrega. É como se à desorientação do momento histórico atual se imiscuisse, como reforço a desorientação provocada pelo momento disruptivo traumático, ligado a uma cadeia de acontecimentos cujas origens se encontram bem longe das possibilidades de compreensão do indivíduo. Tal evento, entre o individual e o histórico, desaloja o sujeito e o põe no movimento falido de recomposição identitária. Em *Diário da queda*, por exemplo, um dos polos de oscilação, no qual se equilibra o foco narrativo insiste em tentar a recomposição usando uma narrativa que expressa a responsabilização individual irrestrita. Segundo Bauman, tal movimento se relaciona às ideias circulantes de autocontenção e autosuficiência, também elas, desdobramentos atuais de tendências modernas. São ilusões, na perspectiva do sociólogo polonês, como neste trecho:

A autocontenção e a auto-suficiência do indivíduo podem ser outra ilusão: que homens e mulheres não tenham nada a que culpar por suas frustrações e problemas não precisa agora significar, não mais que no passado, que possam se proteger contra a frustração utilizando suas próprias estratégias, ou que escapem de seus problemas puxando-se, como o Barão de Munchausen, pelas próprias botas. (BAUMAN, 2001, p.43)

Este individualismo sem peias, que tem como efeito a sobrevalorização e responsabilização irrestrita do indivíduo sobre toda e qualquer ação de sua vida, eliminando artificialmente o outro, a política e a esfera pública, promete um mundo de liberdade infinita. Nele, a liberdade de criação e recriação do próprio

eu é a tônica. Não há limites em um mundo de liberdade desabrida. Na modernidade sólida, em um mundo contrariamente ordenado, Bauman via a existência de instâncias superiores que orientavam e guiavam os comportamentos. Fundamentando-se na leitura de Max Weber, que propunha, então, o futuro como um mundo guiado por burocratas, planejadores e planificadores, o sociólogo polonês argumenta que esse mundo seria dominado por Supremas Repartições: instâncias que impunham hierarquias rígidas e ordens certeiras, fornecendo aos indivíduos clareza quanto aos seus lugares, afazeres e funções. No mundo contemporâneo, não mais existem as Supremas Repartições. Como resultado, a liberdade se torna a regra e traz com ela o veneno amargo da desorientação.

Como as Supremas Repartições que cuidavam da regularidade do mundo e guardavam os limites entre o certo e o errado não estão mais à vista, o mundo se torna uma coleção infinita de possibilidades: um container cheio até a boca com uma quantidade incontável de oportunidades a serem exploradas ou já perdidas. Há mais – muitíssimo mais – possibilidades do que qualquer vida individual, por mais longa, aventureira e industriosa que seja, pode tentar explorar, e muito menos adotar. É a infinidade das oportunidades que preenche o espaço deixado vazio pelo desaparecimento da Suprema Repartição. (BAUMAN, 2001, p.73)

Da reflexão de Bauman, que se equilibra entre um mundo ordenado e supostamente seguro e um outro povoado de infindas possibilidades, mas, por isso, inseguro quanto ao porvir, inferimos que também a presença de tal dicotomia marca passo em obras de ficção que tematizam a forte presença de um passado que não passa. Nelas, tal modo de funcionamento se coloca como impedimento à livre iniciativa de um eu ávido por se reinventar em um mundo onde as possibilidades são assaz convidativas. Tais obras se colocam como pedras no sapato do otimismo quanto às possibilidades sempre plásticas de reinvenção de si mesmo. O corpo marcado pelo *passado que não passa* é um corpo que sofre, em atitude melancólica de indecisão e imobilidade. Corpo avesso à reinvenção. Como nos diz Eagleton (2013, p.18): “[...] o corpo em sofrimento é sobretudo um corpo passivo, não adequado a certa ideologia de automodelagem”. Passividade, aqui, rima com imobilismo. É por se debater contra ele que o narrador põe em movimento o discurso, em uma tentativa de

não mais se assujeitar ao discurso do Outro, mantendo-se passivo quanto às suas diretrizes.

Outro óbice à promessa de perene reinvenção de si proposta pela modernidade fluída diz respeito à própria indecibilidade a que está submetido o sujeito trágico. Ao oscilar entre posições sem adotar nenhuma delas, checando possibilidades sem a necessária adesão a uma delas, o sujeito trágico se coloca como estorvo à volatilidade das identidades oferecidas como promessas na contemporaneidade. Esta indecibilidade, por sua vez, se relaciona à trágica e cabal constatação de que não é possível atingir o fim do questionamento sobre quem se é. Como nas tragédias, o cenário é nebuloso e a compreensão absoluta está colocada ao lado das tarefas inexequíveis.

Chega-se, hipoteticamente, à resposta sobre quem se é de muitas formas. Uma delas passa pelo sentido de pertencimento fornecido pela comunidade. Assim, olhando-se para a própria história, encontra sua suposta origem. Ali estaria a possível resposta que apaziguaria todos. Na opinião de Bauman, “[...] o principal apelo do comunitarismo é a promessa de um porto seguro” (BAUMAN, 2001, p.196). No entanto, os elos que unem os membros em comunidade estão mais esmaecidos a cada ano, o cimento que os amalgamava, o costume, a linguagem, o passado comum estão se liquidificando. O meio pelo qual se propagavam as lembranças das coisas que vêm de longe, de um passado longínquo, também está em vias de desaparecimento: a transmissão está em baixa assim como a tradição. “Homens e mulheres procuram grupos de que possam fazer parte, com certeza e para sempre, num mundo em que tudo o mais se desloca e muda, em que nada mais é certo (BAUMAN, 2001, p.196)”.

Ainda sobre comunidades, Bauman ressalta: “A harmonia interior do mundo comunitário brilha e cintila contra a escura e impenetrável selva que começa do outro lado da estrada” (BAUMAN, 2001, p.197-198). O sentido original de pertencimento talvez tenha vingado em épocas pré-modernas. A modernidade, com seu impulso demolidor das antigas lealdades leva consigo a comunidade como lugar de acolhimento, harmonia e paz. Contemporaneamente, proliferam tentativas de criação de comunidades artificiais, baseadas em valores arcaicos, lidos de forma anacrônica e forçosamente inseridos em cenário em que não há mais lugar para eles: talvez os últimos desses sonhos comunitários estejam enterrados nos anos 1960.

Como podemos perceber, há, na tentativa de refiguração do trágico em clave contemporânea, algo que se mostra em surdina e que se relaciona com o antigo conflito indivíduo x comunidade. Lembremos que esse embate é pano de fundo de maior parte das tragédias, por exemplo, o conflito que sustenta *Antígona*. Tal relação, no entanto, é experienciada de forma problemática e tensionada nas tragédias, como se mostrasse que, nem em épocas pré-modernas, a comunidade se sustentou sobre um plano liso, livre de asperezas. Quanto à vertente a que temos dado atenção nesta tese, representada por *Diário da queda*, tal problemática aparece retemperada com ingredientes atuais. Lembremos que um dos esteios sobre os quais se sustenta a narrativa ficcional em questão é a tibieza com que o sentimento de pertencimento é vivido pelo narrador, já que não lhe pode oferecer direcionamento seguro com relação aos seus dilemas existenciais. No caso em questão, a problemática se adensa com o sentido de povo que é dado pela própria comunidade judaica a seus membros. Por todo o livro, como vimos, a narrativa de um povo que se une e fortalece por causa e a despeito das perseguições é um dos discursos fortes que figuram por toda a narrativa sem, no entanto, produzir a força necessária de orientação que lhe é comunitariamente atribuída. Alguns dos narradores dos livros dos autores que agrupamos em torno da linha de força, objeto de investigação desta tese, encontram-se em situações em que o passado não mais possui a força ordenadora que seus próprios grupos de pertencimento querem lhe imbuir. Em *Mongólia*, por exemplo, romance de Bernardo Carvalho, a suposta identidade fornecida pela nação se encontra tão enfraquecida que se transmuda em mais um fator de desorientação da narrativa. Em *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa, por exemplo, o grupo familiar tem suas origens espúrias veladas e indecifráveis à protagonista, que, por sua vez, somente transmite ao leitor índices desconexos de tal realidade.

Outro ponto que merece destaque e que ajuda a desenhar a faceta contemporânea que se atrita com o trágico é a tentativa de supressão da ambiguidade, empreendida pelo projeto moderno desde os seus primórdios. Explica Bauman (1999) que a ambivalência seria a *possibilidade de conferir a um objeto ou evento mais de uma categoria*. Em sua visão, trata-se de uma desordem inerente à linguagem que tem como principal sintoma “[...] o agudo desconforto que sentimos quando somos incapazes de ler adequadamente a

situação e optar entre ações alternativas” (BAUMAN, 1999, p.9). A ambivalência acarreta a sensação de indecisão, de irresolução e de perda de controle. Apesar de ser imanente à linguagem, a ambivalência encontra maior ou menor acolhida, a depender da relação estabelecida com diferentes vetores histórico-culturais. Argumenta Bauman que os tempos modernos, com sua ênfase no controle e administração da vida particular de cada indivíduo, insistindo em lhe conferir poderes de controle sobre si até então inexistentes, empreendem uma guerra particularmente dolorosa e implacável contra a ambivalência (BAUMAN, 1999).

Em suma, uma das bases sobre as quais se assenta a modernidade é a ordem, a *tarefa da ordem*, que, assim colocada, se opõe ao caos. Tal tarefa se traduz na necessidade de fazer sucumbir a ambiguidade, mostrando-se também na contenda da “[...] precisão semântica contra a ambivalência, da transparência contra a obscuridade, da clareza contra a confusão” (BAUMAN, 1999, p.14). Para a modernidade:

O outro da ordem é o miasma do indeterminado e do imprevisível. O outro é a incerteza, essa fonte e arquétipo de todo medo. O tropos do “outro na ordem” são: a indefinibilidade, a incoerência, a incongruência, a incompatibilidade, a ilogicidade, a irracionalidade, a ambiguidade, a confusão, a incapacidade de decidir, a ambivalência. (BAUMAN, 1999, p.14, grifos do autor)

Por conseguinte, do ponto de vista do sujeito cartesiano, o outro da ordem, o caos, é pura negatividade. Eliminar a ambiguidade, parte constituinte da negatividade, é, portanto, aplainar as arestas indesejadas, atingindo, através do pensamento e da razão, o âmago, aquilo que está além dos detalhes irrelevantes, as causas fundadoras, primeiras, da realidade. Esta busca da causa primeira que doaria sentido inequívoco ao sujeito, respondendo-lhe, portanto, à pergunta sobre a origem, é justamente o que se encontra mais distante do horizonte do sujeito trágico, marcado irremediavelmente pela figura estranha da ambiguidade.

A propósito, nas palavras de Bauman, a ambiguidade é a *negação de tudo o que a ordem se empenha em ser*. Mas há também, no seio mesmo da modernidade, a despeito de todos os seus esforços em eliminá-lo, a presença do paradoxo, já que a consciência moderna é marcada tanto pelo impulso ordenador quanto pela certeza de sua inconclusividade e falibilidade. Ela se

move também pela estrita consciência da inviabilidade do projeto ordenador de eliminação da ambivalência. “A consciência é moderna na medida em que revela sempre novas camadas de caos sob a tampa da ordem assistida pelo poder. A consciência moderna critica, adverte e alerta. Ela torna a ação irrefreável por sempre desmascarar de novo a sua ineficácia” (BAUMAN, 1999, p.16-17). Se a modernidade se relaciona intimamente à ordem, então a ambivalência é o que resta da modernidade: seu revés.

Dentre os mecanismos modernos de combate à ambivalência e seus corolários, incerteza, hesitação, indecibilidade, Bauman (1999) discute amplamente aqueles ligados à privatização da ambivalência. O indivíduo contemporâneo, diante do mal-estar provocado pela ambivalência, encontra, no mercado das identidades a sua disposição, aquela que irá lhe servir de tampão à angústia. Técnicas psicológicas diversas, terapias variadas, diferentes tipos de aconselhamentos encontram-se à disposição de um eu desorientado em busca de refúgio menos hostil para ancorar sua existência conturbada pela velocidade vertiginosa das mudanças contemporâneas. O conhecimento especializado e a tecnologia que ele gera oferecem-se como caminhos certos em meio a um mundo em mudanças constantes.

A atração das identidades promovidas pelo mercado reside em que os tormentos da autoconstrução e da subsequente busca de aprovação social para o produto acabado ou semiacabado são substituídos pelo ato menos aflitivo, muitas vezes agradável, de escolher entre padrões prontos. As identidades negociadas vêm acompanhadas do rótulo da aprovação social colado de antemão. A incerteza quanto à viabilidade da identidade autoconstruída e a agonia de procurar confirmação são assim evitadas. (BAUMAN, 1999, p.217)

Assim sendo, a construção da identidade individual, outrora ancorada também em processos comunitários e familiares, sofre a mudança de seu centro, que se desloca dos processos grupais em direção à privatização e à mercantilização operadas pelo conhecimento supraindividual especializado. Aí está a diferença na modernidade líquida: as ferramentas e remédios somente são adquiridos mediante um ato monetário de troca. Percebemos, nesse processo, um paradoxo ardiloso instalado em seu centro cujos pressupostos partem das seguintes colocações:

1) o indivíduo é um agente autocontido e fechado em si mesmo, potencialmente no controle do seu próprio projeto de vida; 2) o desconforto pessoal (físico ou espiritual) é uma condição essencial remediável. É dever do indivíduo procurar escapar da condição infeliz; 3) cada caso de infelicidade tem sua causa específica, de tal modo traçada que pode ser apontada, isolada, *mirada* e ser objeto de uma ação direta de modo a neutralizá-la ou removê-la; 4) para cada caso de sofrimento (ou melhor, para cada causa de sofrimento) há ou deve haver um remédio adequado” (BAUMAN, 1999, p.220, grifos do autor).

Como percebemos, todos os pressupostos revelam a responsabilização irrestrita do indivíduo pelos seus males, sugerem a *privacidade* do problema. No entanto, como mencionado acima, o conhecimento especializado vê o indivíduo também, de alguma forma, como inerentemente não autossuficiente e não autônomo, já que a ação mediada necessária para a *desparadoxificação* dos enigmas identitários se encontra fora do alcance do próprio indivíduo. As ferramentas para enfrentar os dilemas e desafios da vida estão disponíveis no mercado através de técnicas diversas, nomeadas por Bauman de *conhecimento supraindividual especializado*. Já todo o processo de supressão e controle da ambivalência é afim ao pensamento, por parte dos indivíduos, de que “[...] as perspectivas de uma vida feliz e sem problemas se harmoniza com o irrefreável progresso do conhecimento especializado e da tecnologia que gera” (BAUMAN, 1999, p.223). Esta faceta otimista da modernidade se atrita, por óbvio, com a proposição de uma identidade inconclusa e frágil em seus fundamentos como a que vimos em relação a *Diário da queda*, por exemplo. Os contrastes se adensam. A tematização ficcional da ambiguidade, através das formas residuais do trágico, propõe um cenário de incerteza, mensagens contraditórias, pressões indicando direções opostas. Marcas da vertente literária contemporânea discutida mais acima. Em um mundo ficcional marcado pelas ressonâncias do trágico, não há clareza de escolhas em meio às incertezas, tormentos e hesitações de um sujeito trágico eivado por vetores opostos e em conflito constante.

4.6. *Eu somático, personalização, tecnologia psi*

Em contraposição ao diagnóstico de Bauman acima esboçado, ergue-se a leitura otimista de Gilles Lipovetsky (2005), que fundamenta nossa afirmação da proposição de um eu somático, aberto à customização total e completa da existência. Em alguns aspectos, apesar das divergências quanto ao sentido valorativo das mudanças contemporâneas, os diagnósticos dos autores supracitados se aproximam, em outros, são flagrantemente antitéticos. Oposições à parte, o que nos importa, aqui, é a rentabilidade de ambos os diagnósticos da contemporaneidade no que concerne aos nossos objetivos: destacar as fricções e atritos da faceta *cool*/ contemporânea com relação às ressonâncias do trágico trazidas por determinada linha de força da literatura brasileira atual.

O ponto nodal que organiza a situação conflitiva com a matriz trágica, a nosso ver, pode ser pensado a partir da afirmativa de Lipovetsky que assevera que hoje em dia é o vazio que nos domina, um tempo vazio, *sem tragédia nem apocalipse*. O autor, parte, portanto, da pressuposição de que não há mais espaço para o trágico. Mas em que sentido, precisamente? Para responder a tal questão, exploraremos suas ideias no que concernem à expansão, consolidação e fortalecimento, nos tempos atuais, de vetores ligados à desobstrução dos canais que impediam a livre e desimpedida escolha de seu próprio modo de existência.

Com efeito, Lipovetsky (2005) entende que há prevalência, na contemporaneidade, de vetores que diferem radicalmente dos que prevaleceram durante a modernidade até aproximadamente a década de 1950. Desde então, uma onda de mudanças significativas tem alterado profundamente as sociedades ocidentais, principalmente, as dos países centrais deste bloco nas quais tem-se intensificada a ideologia do indivíduo livre e autônomo. Tal fato se deve ao avanço de sociedades democráticas baseadas no livre mercado e ao desenvolvimento tecnológico que explode as últimas barreiras modernas das instituições, ideologias e costumes modernos, de matiz disciplinar-autoritário. Com efeito, na sociedade pós-industrial, substitui-se a antiga matriz revolucionária-disciplinar por um tipo de funcionamento baseado na sedução, em

mecanismos que trabalham em torno da lógica do *self-service*, do faça você mesmo, de matriz norte-americana, preponderantemente. “Toda a vida das sociedades contemporâneas passou a ser comandada por uma nova estratégia que destronou a primazia das relações de produção em favor de uma apoteose das relações de sedução” (LIPOVETSKY, 2005, p.1). O consumo de bens e produtos se apoia na sedução, que passa a reger a totalidade das relações sociais. Ela conta como estratégia principal com a promessa da multiplicação das escolhas, que faz com que a maioria das pessoas permaneçam “[...] mergulhadas num universo transparente e aberto ao lhes oferecer cada vez mais opções e combinações sob medida, permitindo, assim, circulação e escolha livres” (LIPOVETSKY, 2009, p.2). Assim, um dos princípios fundamentais em torno do qual se organiza a estratégia contemporânea da sedução é a promessa de escolha entre possibilidades infindas, que não se restringem, por sua vez, somente à escolha de bens de consumo e serviços convencionais, mas se espalha para as técnicas de automodelagem do eu, oferecidas pelas diversas técnicas *psi* disponíveis no mercado. Se a escolha é a tônica principal das sociedades contemporâneas, alargando e aumentando o escopo das liberdades, reduzem-se, conseqüentemente, as atitudes autoritárias e dirigistas. Todo esse processo, segundo o filósofo, é comandado pelo *processo sistemático de personalização*. O objetivo final de tal processo seria proporcionar a cada um “o prazer de compor à vontade os elementos de sua existência”. E, adiante ele acrescenta:

A vida sem imperativo categórico, a vida *kit* que pode ser modulada em função das motivações pessoais, a vida flexível na era das combinações, das opções e das fórmulas independentes é possível graças a uma oferta infinita; é assim que a sedução opera. Sedução no sentido em que o processo de personalização reduz os quadros rígidos e coercitivos, funciona com suavidade respeitando as inclinações do indivíduo, seu bem-estar, sua liberdade e seus interesses. (LIPOVETSKY, 2009, p.3).

Em suma, o trecho acima enfatiza o declínio da rigidez, da coerção, de procedimentos heterônomos, a prevalência da flexibilidade e liberdade quanto às possíveis combinações em todos os aspectos da vida privada. “O culto à espontaneidade e à cultura *psi* estimulam as pessoas a serem *mais* elas mesmas, a *sentirem*, a se analisarem, a se libertarem dos papéis e dos

complexos (LIPOVETSKY, 2009, p.5, grifos do autor)”. Com efeito, o processo de personalização desembaraça-se do peso de uma cultura moderna apegada à prospecção do passado, de um sujeito também pesado que trazia consigo o passado sempre a acossá-lo. Como vimos, alguns dos fundamentos que sustentam o sujeito trágico estabelecem relações paradoxais com a matriz filosófica do projeto moderno, afastando-se e aproximando-se dela. No entanto, gostaríamos de frisar que, para além das diferenças, o essencial é que a proposição do sujeito trágico não seria possível sem a ideia de interioridade, que, se vista sob determinado ponto de vista moderno, carrega necessariamente significados ligados à subjetividade tumultuada e conflituosa. Contrariamente, hoje, trata-se de um sujeito livre dos processos pesados de reificação-repressão, ainda segundo Lipovetsky.

Outro processo importante pelo qual a personificação se expressa é o vazio, mais precisamente, o desinvestimento, por parte dos indivíduos, e consequente esvaziamento de instituições caras à modernidade: o saber, o trabalho, a família, a Igreja, os partidos etc. Para o filósofo francês, tais instituições são esvaziadas de sua substância, tornando-se exangues, instituições-zumbi, uma vez que ainda existem, apesar de não proporcionarem mobilização emocional.

A onda de desafeição se propaga por todo lado, despindo as instituições de sua grandiosidade e, simultaneamente, do seu poder de mobilização emocional. No entanto, o sistema funciona, as instituições se reproduzem e se desenvolvem, porém em ritmo livre, no vazio, sem aderência ou sentido, cada vez mais controladas por “especialistas”, os últimos padres, como diria Nietzsche, os únicos a querer injetar sentido e valor onde já reina um deserto apático. (LIPOVETSKY, 2009, p.19).

Lipovetsky destaca que, diferentemente da avaliação moderna, catastrófica, influenciada pelo diagnóstico nietzschiano, na contemporaneidade, a morte das ideologias e das grandes narrativas não mobilizam ninguém, “ninguém está dando a mínima importância”. Para o autor, o aspecto trágico do anúncio nietzschiano da *morte de Deus* não encontra lugar na cultura contemporânea. No lugar de angústia metafísica, indiferença. As questões ligadas à impossibilidade de sentido, à falta trágica de sentido da existência e outras profundidades metafísicas pertencem a um mundo já passado, não

respondem a perguntas e anseios atuais. Simplesmente mudaram-se as perguntas.

A oposição entre o sentido e a ausência de sentido já não é dilacerante e perde seu radicalismo diante da frivolidade ou futilidade da moda, dos lazeres, da publicidade. Na era do espetacular, as antinomias duras, o verdadeiro e o falso, o belo e o feio, o real e o ilusório, o sentido e o não-sentido esmaecem, os antagonismos se tornam “flutuantes” e começamos a compreender, sem ofender nossos metafísicos e antimetafísicos, que hoje em dia é possível viver sem finalidade e sem sentido, em sequências instantâneas, e isto é uma novidade. (LIPOVETSKY, 2009, p.21)

A bem da verdade, a própria necessidade do sentido foi excluída do horizonte de possibilidades contemporâneas, abrindo espaço a um tipo de existência sem tragédia ou abismo. Curiosamente, somos informados de que as taxas de suicídio têm se reduzido drasticamente. O dado é trazido à baila por Lipovetsky porque ele pensa que, em meio ao cenário desértico de utopias, de ideologias e de filiações consistentes como outrora havia, enfim, frente ao vazio, o suicídio poderia ser visto como sintoma de uma época sem saída. Como explicar, portanto, a diminuição das taxas de suicídio, e não seu aumento? Ele conclui que a diminuição dessas taxas passa pela incompatibilidade do suicídio com a era da indiferença: “[...] por sua solução radical ou trágica, seu investimento extremo na vida ou na morte e seu desafio, o suicídio não mais corresponde ao laxismo pós-moderno” (LIPOVETSKY, 2009, p.28).

Independentemente da pertinência de tal associação (a nosso ver, ela soa forçada, por demais generalista e, portanto, redutora de particularidades contextuais importantes), ela pode ser lida também como índice da exclusão de componentes ligados à retórica do desastre, da negatividade e do trágico no campo contemporâneo de forças descrito pelo filósofo. Alguns dos componentes essenciais discutidos no 2º capítulo desta tese, como o conflito irremediável, a aporia, a condição paradoxal intransponível, presentes no desenho do sujeito trágico, são escamoteados do centro da cena pelas novas forças vetoriais ligadas aos processos contemporâneos de personificação. Lipovetsky desenha um cenário em que sempre é possível escapar ao conflito recorrendo a estratégias disponíveis de *desparadoxificação*, para retomar o termo de Gumbrecht. Se o conflito deixa a cena, abandona-a também a configuração subjetiva eminentemente conflituosa que marcou o indivíduo na modernidade e,

assim, outra figura passa a representar a crise: Narciso. Figura mitológica definida primordialmente como um ser que basta a si mesmo. Assim, o *ensimesmamento* provocado pela inflação da esfera privada e a retração da esfera pública favorecem a *absolutização* do presente, proporcionando a perda do sentido da continuidade histórica. Daí “[...] a erosão do sentimento de pertencer a uma “[...] sucessão de gerações enraizadas no passado e se prolongando para o futuro” (LIPOVETSKY, 2009, p.33). Com isso, os conflitos que definiam os embates entre as gerações perdem força como elementos importantes de ligação entre temporalidades distintas, criando elos entre passado, presente e futuro.

As consciências não mais se definem pela dilaceração recíproca; o reconhecimento, a sensação de incomunicabilidade e o conflito deram lugar à apatia, e a própria intersubjetividade se encontra relegada. Depois da deserção social dos valores e das instituições, é a relação com o Outro que, segundo a mesma lógica, sucumbe ao processo de desafeição. O Eu não habita mais num inferno povoado de outros egos, rivais ou desprezados, a relação se apaga sem gritos, sem motivo, em um deserto de uma autonomia e neutralidade asfixiantes. (LIPOVETSKY, 2009, p.29-30)

Desse modo, percebemos que a matriz conceitual oriunda da tragédia e do trágico, problemática e tensa, que definiu a leitura da obra ficcional no capítulo precedente se enfraquece. Uma importante chave de leitura para a linha de força que temos investigado são justamente os elementos que parecem faltar à definição da apatia contemporânea: dilaceração recíproca, incomunicabilidade, conflito. Se lembrarmos que na definição de sujeito trágico de Piglia o que não faltavam eram intensidades, tensões, embates, fica clara a relação opositiva que ela estabelece com a desafeição generalizada descrita por Lipovetsky. Em relação a *Diário da queda*, acreditamos que esteja clara a centralidade da problemática dos vínculos entre as gerações, que não acontece desvinculada da identidade judaica historicamente construída, marcada pela catástrofe, na estruturação da narrativa. Se a premissa é verdadeira, a obra coloca-se a contrapelo da indiferença contemporânea pelo tempo histórico e do esquecimento proposital dos vínculos de geração. Mais do que isso, ela problematiza, ao propor um narrador dilacerado entre o discurso histórico e a voz individual, a questão da intersecção entre tragédias públicas e privadas,

desalojando o leitor da indiferença contemporânea ao fazê-lo pensá-las de forma indissociável.

Em adição, como nos lembra Lipovetsky, “[...] o narcisismo abole o trágico e aparece como uma forma inédita de apatia feita de sensibilização epidérmica ao mundo e, ao mesmo tempo, de indiferença profunda em relação a ele” (Lipovetsky, 2009, p.34). A anestesia frente às tragédias públicas é o resultado direto do retraimento do Eu em seu refúgio individualista. O aumento do narcisismo reduz a dependência do Eu em relação aos outros, significando o desprendimento do domínio do Outro. Uma vez livre e disponível às técnicas de automodelagem postas em circulação pelas modernas tecnologias, o eu se propõe à reinvenção contínua. Não pode contar mais com os antigos papéis sociais, dissolvidas as identidades opositivas e uniformes que orientaram os indivíduos na modernidade.

Que o Eu se torne um espaço “flutuante”, sem fixação ou referência, uma disponibilidade pura, adaptada à aceleração das combinações, à fluidez dos nossos sistemas, esta é a função do narcisismo, instrumento flexível dessa reciclagem psi permanente, necessária à experimentação pós-moderna. (LIPOVETSKY, 2009, p.40, grifos do autor)

O tempo da reciclagem psi é o hoje, pois o narcisismo fabrica uma existência puramente atual, isolada do passado e desconectada do futuro. Aqui, a homologia com o modernismo nas artes é clara: “Desafio às leis, ao real, aos sentidos, a liberdade dos modernos não poderia admitir limites para a sua ação; ela se manifesta por um processo hiperbólico de negação das regras heterônomas e, correlativamente, por uma criação autônoma que decreta suas próprias leis” (LIPOVETSKY, 2009, p.73). O individualismo contemporâneo, por seu turno, é o acirramento substancial das tendências individualistas modernas. Estas franquearam ao ser individual colocar-se como fim último, concebendo-se isoladamente, ao dispor de si mesmo em franca oposição à tradição, às cadeias do passado. Este é desprestigiado, pois limita as possibilidades de o indivíduo ser ele mesmo: esta é a lógica do individualismo levada ao seu paroxismo. Neste sentido, Rolnik (1997), ao ler criticamente a constituição das identidades na contemporaneidade, assevera que, apesar de a globalização ter acelerado e potencializado as trocas culturais na atualidade, auxiliando na pulverização das

identidades tradicionais, ela ainda acarreta também a “[...] produção de kits de perfis-padrão de acordo com cada órbita do mercado, para serem consumidos pelas subjetividades, independentemente de contexto geográfico, nacional, cultural, etc.” (ROLNIK, 1997, p.19). A lógica que orienta a produção de subjetividades é a do mercado. Criam-se, assim, na expressão de Rolnik, *toxicômanos de identidade*, indivíduos capturados pelos mecanismos de produção de “[...] identidades prêt-à-porter, figuras glamourizadas imunes aos estremecimentos das forças” (ROLNIK, 197, p.21). As forças a que ela se refere são aquelas que produzem mudanças subjetivas por meio da abertura à alteridade, ao outro. Tais identidades, prêt-à-porter, se colocariam, portanto, como supostas defesas contra as potências de transformação geradas pelo contato com a diferença. Dentre os centros de produção de tais identidades, ela destaca o campo da literatura de autoajuda, que promete exorcizar os abalos e a desestabilização provocados pela abertura ao realmente novo. “Esta categoria inclui a literatura esotérica, o boom evangélico e as terapias que prometem eliminar o desassossego, entre as quais a Neurolinguística, programação behaviorista de última geração” (ROLNIK, 1997, p.22). Essas novas modalidades de subjetivação cumprem a função de tamponar os vazios de sentido provocados pela pulverização das identidades tradicionais, levadas de roldão pelas transformações do capitalismo em sua fase líquida.

Com efeito, a lógica individualista gestada na modernidade atinge seu apogeu após a Segunda Guerra Mundial. É a partir daí, segundo Lipovetsky, que a revolução do consumismo, irmã siamesa do individualismo, se consolida e entrega completamente a esfera privada a “[...] um *self-service* generalizado, à velocidade da moda, à flutuação dos princípios, dos papéis e do *status*” (LIPOVETSKY, 2009, p.84). A atomização se agravou então, liquidando o valor e a existência de costumes e tradições. “Agora o homem moderno está aberto às novidades, apto a mudar seu modo de vida sem resistência – ele tornou-se cinético” (2009, p.85). Instaure-se uma revolução do cotidiano, comandada pela livre disposição de consumir, de comprar os objetos, as modas, os bens, os serviços, de dispor de si como bem entender, libertando-se, enfim, da sociedade autoritária-disciplinar-heterodirigida.

A oferta presente no consumo multiplica as referências e modelos, destrói as fórmulas imperativas, exacerba o desejo da pessoa de ser inteiramente ela mesma e gozar a vida, transforma cada qual num operador permanente de seleção e de combinação livre, enfim, é um vetor de diferenciação dos seres. [...] A era do consumismo tende a reduzir as diferenças instituídas desde sempre entre sexos e gerações em benefício de uma hiperdiferenciação dos comportamentos individuais hoje em dia livres dos papéis e convenções rígidas. (LIPOVETSKY, 2009, p.86).

O período aí descrito nos induz a pensar, mais uma vez, nos atritos inevitáveis advindos da relação entre as formas residuais do trágico e a cultura somática descrita pelo filósofo francês. Em alguns momentos, os princípios que regulam os dois vetores são antitéticos. Os valores que orientam a cultura somática, tais como a liberdade de combinação, a hiperdiferenciação dos comportamentos individuais e a ausência de convenções rígidas nos parecem conflitar com um tipo de literatura que se põe a ouvir ressonâncias da tradição trágica dirigidas justamente a universos de sentido nebulosos, confusos em suas relações inextricáveis com o passado. Diferentemente do sujeito trágico, o indivíduo narcísico é liberado da culpabilidade moral. Seu reinvestimento no passado é *cool*; portanto, mais leve e desinibido. A relação com o passado é livre de coerção. Nesse sentido, uma expressão nos chamou a atenção. No prefácio à edição brasileira do livro de Lipovetsky (2009), Juremir Machado da Silva utiliza, com acentuado tom otimista, a expressão *customização da existência*. A contemporaneidade somática se prestaria, assim, a tamanha plasticidade que favoreceria a reinvenção de si, vazada na expressão retirada do universo dos objetos, pois são eles o alvo original da expressão, que surge para se referir às mudanças impressas nos objetos de acordo com a singularidade de quem os possui.

Outro ponto interessante na reflexão de Lipovetsky (1994) concerne ao ocaso da culpabilidade moral. Nas sociedades atuais, *pós-moralistas*, a cultura da felicidade *leve* anula o peso atribuído pela modernidade à noção de culpa. Segundo o autor, o sentido de erro moral se volatiliza e em seu lugar ocorre a “[...] superficialização da culpabilidade que reitera o universo efêmero dos objetos e da mídia” (LIPOVETSKY, 1994, p.67). Está em curso o reforço de vetores que atenuam a culpa na contemporaneidade. “À medida que as normas da felicidade se reforçam, a consciência culpada torna-se mais temporária, a figura do *zapper* substitui a do pecador, a depressão, o vazio ou o stress é que

nos caracterizam, não o abismo da má consciência mortificadora” (Lipovetsky, 1994, p.67).

Conforme o pensador francês, contrariamente, a ética moderna se caracterizava pela centralidade do dever, pela abnegação de si próprio. Os imperativos éticos eram dirigidos à renúncia aos prazeres privados em prol do bem coletivo. Assim, nação, família, ideal foram elementos pelos quais se orientou o sujeito moderno e sua ética. A modernidade estabeleceu, assim, verdadeiro culto do dever, que “[...] reproduziu um dispositivo de transcendência extrema, apoiando-se num ideal de subtração interminável à esfera dos interesses egoístas” (LIPOVETSKY, 1994, p.42). Por se caracterizar pelo dever ético ilimitado e incondicional é que se produziu uma cultura em que a culpa ocupou largo espaço. Os deveres para com os outros e suas exigências, muitas vezes, impraticáveis constituíram fermento que fez crescer a cultura da culpa nas sociedades ocidentais até, aproximadamente, a década de 1950. Lipovetsky analisa como a cultura do dever das sociedades modernas se espalhou por todos os campos, controlando desde a sexualidade, passando pela família e pelo trabalho. Em todos os setores da sociedade, as obrigações rígidas para com o outro, o que ele chama de *preponderância do dever*, pautaram as relações. Complementa o autor:

Até meados do século XX, as sociedades modernas glorificaram os direitos do indivíduo igual e autônomo, mas, por toda a parte, forma requisitados deveres para conjurar os perigos individualistas do espírito de prazer e de anarquia. A afirmação da soberania individual e o reconhecimento do direito à felicidade seguiram de mãos dadas com a celebração do primado do dever para com a coletividade; a cultura do dever canalizou para estreitos limites a cultura dos direitos subjetivos, a exigência individualista da felicidade foi jugulada pelas obrigações da moral social, familiar e sexual. (LIPOVETSKY, 1994, p.49)

O imperativo em tal contexto poderia ser resumido na expressão *tu deves*. Tal exemplo se aplicava também à relação do sujeito consigo mesmo, pois era necessário dominar a si próprio, submeter o desejo à lei, exercer o autodomínio e a autodisciplina para combater o interesse próprio.

Mas, segundo Lipovetsky (1994), essa época já se foi. Atualmente, tem lugar uma nova configuração social: os valores morais se reagrupam em torno de novos vetores, não mais orientados pelo culto ao dever. Este é minimizado,

enfraquecido, desacreditado pela prevalência dos valores individualistas levados ao paroxismo. A tendência dominante é a da lógica *pós-moralista*, que não exclui o aparecimento de fenômenos antitéticos a ela. Moralismos diversos ainda retornam, diferentemente, nas sociedades contemporâneas. Além deles, fenômenos caritativos, filantrópicos também poderiam aludir à extinta cultura da obrigação para com o outro. Mas, para o pensador francês, tal retorno não retoma, de forma alguma, a cultura do dever. Esta pertenceu ao que ele denominou primeiro momento democrático, circunscrito até aproximadamente meados do século XX. Sobre a passagem desse primeiro momento para o segundo momento, que perdura até os dias atuais, Lipovetsky comenta:

Sem dúvida, com as Luzes, a felicidade conseguiu impor-se como um ideal social, mas, na hierarquia dos valores, bem como nas normas sociais efetivas, foi relegada para um plano secundário, sujeita como estava à ordem superior dos deveres de esquecimento de si próprio. Esta regulação do primeiro momento democrático teve o seu tempo: a nossa época inverteu a hierarquia moralista das finalidades, o prazer autonomizou-se, em parte, em relação às regras morais, é a felicidade subjetiva que irriga abundantemente a cultura cotidiana. (LIPOVETSKY, 1994, p.58)

Destacamos, ainda, que, para o pensador francês, o processo de declínio da cultura do dever se deve à exacerbação dos valores do bem-estar individual associados ao consumismo e hedonismos contemporâneos. Assim, os valores rigoristas e disciplinares da obrigação moral foram desqualificados em prol da celebração do eu e da felicidade individual. Desse modo, “[...] o culto da felicidade em massa veio generalizar a legitimidade dos prazeres e contribuir para a promoção da febre da autonomia individual (LIPOVETSKY, 1994, p.60)”. A ética contemporânea estimula a gestão otimizada de si próprio (juventude, saúde, lazer, sexo) reforçando a obsessão pela eficiência e pela qualidade, em uma tentativa de negar elementos que acaso venham perturbar este ideal (envelhecimento, decrepitude física) de *felicidade light*. Com referência ao sujeito trágico, parece-nos que a problemática do enfraquecimento da ética do dever se encontra acentuadamente destacada. Trata-se de mais um centro produtor de conflitos. No caso de *Diário da queda*, o dever aparece entrelaçado com as tormentas vividas pelas gerações passadas, mesmo, em alguma medida, involuntariamente, nos acontecimentos lutosos que acabam por ser estranhos elementos de ligação. Assim, um dos motivos principais para o conflito entre o

narrador e seu pai, por exemplo, diz respeito à imposição, por parte deste último, da tradição judaica. Com relação ao posicionamento do narrador, neste caso, é assaz ambíguo, apresentando movimentos de aproximação e repulsa. Já no começo do livro o rito tradicional judaico do *Bar Mitzvah* é colocado em destaque. No caso deste rito, somos informados pelo narrador que Bar Mitzvah significa *filho do dever*. Enfim, na estrutura de *Diário da queda*, a inclusão do episódio somente reforça a natureza conflituosa da relação do narrador com a tradição e com o pai.

Também em análise instigante, Lipovetsky (1989) examina o surgimento da moda no final da Idade Média e seu posterior desenvolvimento, durante a modernidade. Para reforçar sua argumentação, ele explora o mesmo elemento, a moda, em sociedades radicalmente diferentes, constatando a inexistência da dela nas sociedades antigas, na China, no Egito, na Grécia e na Índia. Nesses países, por milênios, a vestimenta somente sofreu modificações pontuais e excepcionais. A hipótese é que a forma como a moda se desenvolve no Ocidente moderno se relaciona à forma como os outros processos sociais e culturais são orientados: a prevalência de regimes de tempos curtos, em que o antigo é sempre depreciado e substituído em prol do novo, consolidando o *império do efêmero*. A moda designa uma lógica e uma temporalidade social que atinge o conjunto das sociedades ocidentais. Ao assim proceder, o autor confere dignidade conceitual a um assunto tradicionalmente relegado ao reino das futilidades e *desimportâncias*. Segundo Lipovetsky, empiricamente, nossa sociedade se caracteriza pela “[...] generalização do processo de moda [...]”, que seria “[...] a extensão de seu processo a instâncias cada vez mais vastas da vida coletiva” (LIPOVETSKY, 1989, p.155). O processo da moda é visto, portanto, como paradigma para todas as outras relações, por simbolizar o princípio que orienta todos os processos sociais contemporâneos: a mudança ininterrupta, a eterna reposição do velho pelo novo, a *febre das novidades*. Evidentemente, a moda se vale do passado com total liberdade, apropriando-se de seus elementos, reciclando-os, colocando-os em circulação novamente, mas assim o faz tendo como referência o presente, em um movimento contínuo que aponta para o amanhã.

Substituindo a referência do passado pela do presente, a moda instituiu uma ruptura radical na ordem do tempo legítimo. Descontinuidade histórica que aliás não impede de ver na moda um sistema que prolonga gostos, modelos de vida, ideais profanos anteriores ao aparecimento do sentido do “moderno” (LIPOVETSKY, 1989, p.62)

Uma das leis as quais a forma moda obedece é a lei da *obsolescência*. No entanto, Lipovetsky destaca que a cultura da forma moda não se relaciona com a *tradição do novo*, característica da arte moderna. Ela não aproxima-se do radicalismo vanguardista, estando afinada com a cultura industrial, inseparável, portanto, da “[...] repetição de conteúdos, de estruturas, de estilos já existentes” (LIPOVETSKY, 1989, p.209). A forma moda, na opinião do autor, é *a forma no clichê*, um misto de forma canônica e inédito. Lipovetsky associa o dispositivo moda à cultura de massas, voltada para o presente e com mecanismos claros de produção e reprodução, cultura “[...] fabricada para o prazer imediato e a recreação do espírito, devendo-se sua sedução em parte à simplicidade que manifesta” (LIPOVETSKY, 1989, p.210). Assim, em nosso entendimento, os processos sociais em curso na contemporaneidade são identificados ao dispositivo moda de forma a destacar o caráter indissociável de ambos. A moda, assim como as sociedades contemporâneas, nega o poder imemorial da tradição em nome da liberdade dos sujeitos em escrever suas histórias a partir do presente, tendo em vista a invenção perpétua de suas próprias regras e normas. A forma moda e a cultura pós-industrial e a cultura de massas operam em torno dos mesmos valores, ligados ao perecível, efêmero, fugaz. Contrariamente, os valores ligados à tradição, à transmissão, ao passado, aos elos entre os indivíduos acabam por se esmaecer, por indicar o enfraquecimento da esfera comum. Tal esmaecimento da esfera pública leva Lipovetsky a questionar a continuidade dos laços de coesão social como concebidos na modernidade. Assim, como ressalta o autor, está em curso a reconfiguração da coesão social.

O reino da moda generalizada leva a seu ponto culminante o enigma do ser em conjunto próprio à era democrática. Trata-se de compreender como uma sociedade fundada na forma moda pode fazer coexistir os homens entre si. Como pode ela instaurar um ele?(elo?) de sociedade quando não cessa de ampliar a esfera da autonomia subjetiva, de multiplicar as diferenças individuais, de esvaziar os princípios sociais reguladores de sua substância transcendente, de dissolver a unidade dos modos de vida e das opiniões? (LIPOVETSKY, 1989, p.265)

Se a forma moda, sua lógica de funcionamento, coloniza toda a sociedade, ela também se apresenta com um regime temporal particular, uma temporalidade que diz também de processos sociais mais amplos em curso. O tempo da moda é regulado pelo efêmero e pela sedução. “Com a moda consumada operou-se uma mutação capital no eixo do tempo social, uma reviravolta na composição das forças entre moda e costume: pela primeira vez, o espírito de moda prevalece quase por toda parte sobre a tradição, a modernidade sobre a herança” (LIPOVETSKY, 1989, p.268). Na contemporaneidade, à medida que a forma moda avança no sentido de regular a economia, a existência cotidiana e a cultura, a tradição se encolhe a ponto de se eclipsar ante a sobrevalorização do presente decorrente do dispositivo moda. Conforme o pensador francês, a prevalência da moda parece indicar uma inversão dos vetores da temporalidade social moderna: consagra-se o presente em relação ao passado, o surgimento de um espaço social escorado no presente, apenas, o tempo por excelência da moda. Se a moda toma a dianteira na condução dos processos sociais é porque o júbilo com as novidades tornou-se a norma. Não que o passado tenha desaparecido, mas sua força estruturadora do presente se enfraqueceu sobremaneira, como destacado neste trecho: “O reino do passado não foi abolido, está neutralizado, sujeito que é ao imperativo incontestado da satisfação privada dos indivíduos (LIPOVETSKY, 1989, p.269)”. Mais adiante, sobre o esmaecimento do passado, ele completa: “A supremacia da moda significa menos aniquilação do elemento tradicional do que perda de seu poder coletivo de coação” (LIPOVETSKY, 1989, p.270). A ideia, aqui, não é desvalorizar o passado, propriamente, mas não considerá-lo mais como modelo a ser reverenciado, respeitado e reproduzido. Podemos admirar algumas obras do passado, por exemplo, mas apenas isso. Não nos orientamos por elas mais, as referências fincam pé no presente somente por um tempo curto, a obsolescência torna-se linha mestra. Com referência ao trágico, nas refigurações de suas formas residuais, parece haver certa fixação no passado, atribuindo-lhe, contrariamente ao movimento contemporâneo, importância capital para a definição do presente e prospecção do futuro. Como já mencionado neste estudo, há, inclusive, certa vertente de teóricos, como Schollhammer (2013), que leem criticamente tal movimento, compreendendo-o

como estratégia que vai ao encontro de certa tendência contemporânea de espetacularização do trauma.

Mas, outro aspecto que se liga à cultura da hipermodernidade é a ideia da leveza em oposição ao peso, este, associado à modernidade. A modernidade estaria ligada também às culturas pesadas do sacrifício em nome das instituições, da família, da pátria, da razão. Segundo Lipovetsky (2016), a leveza, hoje, é um princípio, um instrumento de ordenação social na hipermodernidade: até mesmo as utopias se tornaram mais modestas, mais leves, distanciando-se da moral do sacrifício que marcou as revoluções modernas. Portanto, o presente deve ser experimentado de forma intensa, sem o peso do passado e da tradição. Assim, na contemporaneidade, retirar o peso das coisas torna-se a norma; e o grave, pesado, deve ser eliminado. Desse modo, a leveza tomou conta do cotidiano, se imiscuiu em meio às práticas sociais e tem dado forma ao nosso imaginário. A aspiração à leveza se apresenta sob diferentes formas, em diferentes campos e tem se colocado como a forma por excelência com que se apresenta a cultura global. De acordo com Lipovetsky, “[...] nosso princípio de realidade se confunde agora com o princípio de superficialidade” (LIPOVETSKY, 2016, p.21). A gravidade ideológica de outrora se esvai e, em seu lugar, outras formas de atribuição de sentido à realidade social tomam corpo, todas elas girando em torno do princípio da leveza. Assim, a leveza é vista, pelo filósofo francês, como um princípio de organização social, levado a cabo por características culturais, técnicas e sociais. Em um movimento de exacerbação das tendências do individualismo moderno, as pesadas determinações coletivas cedem lugar à volatilidade e fugacidade das relações e dos engajamentos. Uma ideia que tem estado em voga, segundo o pensador francês, é a de *destralhar a vida*, retirar seus pesos, ver-se livre de objetos que obstruem o caminho para a leveza, em prol de uma vida interior mais rica. Paradoxalmente, porém, a *civilização da leveza* produz seus próprios pesos. As normas para se alcançar a leveza tornam-se elas próprias pesos, por exemplo, a busca de ideais inatingíveis acaba por transformar leveza em peso, dadas as imposições que *devem* ser acatadas. Portanto, leveza e felicidade são valores análogos, logo não ser feliz torna-se um fardo. A propósito, ao comparar a sociedade hodierna à modernidade pesada, sólida, Lipovetsky conclui: “E é mais pesado não ser feliz em uma civilização que celebra o ideal da leveza hedonista, do que nas

sociedades que, como no passado, ensinavam a resignação terrena para ter a salvação no além” (LIPOVETSKY, 2016, p.25). As sociedades modernas, nesse sentido, favoreciam menos o autogoverno que a obediência à norma, daí as mudanças em torno dos valores da leveza serem vistas, de alguma forma, por Lipovetsky, como positivas. Evidentemente, há os problemas advindos da nova correlação de forças, mas, ainda assim, para o filósofo francês, o saldo positivo das mudanças mostra-se promissor se visto sob a ótica das liberdades democráticas.

Também de forma interessante, observa Lipovetsky, há diferentes formas de definir a modernidade, uma delas, passa por um caminho mais metafórico, usando um esquema sugestivo e simbólico. Sob tal perspectiva, a dinâmica central da modernidade poderia ser resumida sob o seguinte princípio: *tornar a vida mais leve*. As revoluções que fundaram o mundo moderno trazem em seu bojo anseios para o estabelecimento de uma vida melhor, o que implica: menos opressão, mais liberdade, menos horas trabalhadas, mais saúde, melhores condições de trabalho. As transformações contemporâneas, na opinião do autor, indicam o desejo de aliviar a existência pela promoção de condições materiais menos esmagadoras, como se vê no trecho a seguir:

Iniciada na época do Iluminismo, a luta do leve contra o pesado ultrapassa um estágio crucial, a partir de meados do século XX, com a expansão das economias de consumo. Em toda parte, nas economias desenvolvidas, proliferam os bens destinados a facilitar a vida cotidiana (higiene e conforto das casas, eletrodomésticos, automóveis), mas também a informar e comunicar (televisores, telefones, computadores, internet), a embelezar (prêt-à-porter, produtos cosméticos, objetos decorativos), a divertir (televisão, aparelho de som, música, cinema, jogos, turismo). Se o universo consumista vincula-se intimamente ao movimento de tornar a vida mais leve, é porque ele não para de multiplicar as ofertas de conforto, de desenvolver as facilidades, comodidades e prazeres de bem-estar material. (LIPOVETSKY, 2016, p.34)

Com efeito, se o universo de consumo é destacado no trecho acima é porque ele é componente essencial na constituição da cultura da leveza. É através dele que a cultura hedonista, leve, se materializa, utilizando-se, para tanto, da lógica da sedução, segundo a qual os objetos tendem a reforçar a lógica da leveza revestindo-se de uma dimensão simbólica frívola, descartável. “Não é mais a gravidade das máquinas de produção, mas sim uma espécie de leveza

transtética que envolve os bens de consumo” (LIPOVETSKY, 2016, p.34). Nesse contexto, o mundo de mercadorias é produzido através do mais leve; os bens duráveis perdem espaço para os serviços e bens leves na cadeia do consumo da era do consumismo-total. As condições econômicas favorecem a criação de uma economia de serviços e de uma sociedade de informação, sinalizando a formação de outro tipo de capitalismo, o *capitalismo imaterial*, cujos valores centrais são recursos imateriais (inovação, marca, conhecimento). Desse modo, é a lógica da leveza que passa a orientar a sociedade em todos os seus níveis.

Em adição à lógica da leveza, vale lembrar, aqui, a associação que temos feito, aliás oposta à apontada por Lipovetsky, pois liga imagens antitéticas à leveza, como as de *peso do passado* e *abismos da interioridade*, ao tratar do sujeito trágico. Peso, neste caso, contrário à leveza, como empregado nesta mensagem que o narrador deixa para o filho que nascerá. “Você começará do zero sem a necessidade de *carregar o peso* disso e de nada além do que descobrirá sozinho [...]” (LAUB, 2011, p.151, grifo nosso). Este pequeno excerto dá o tom à forma como o passado foi vivido pelo narrador.

Retomando a questão do capitalismo, a consolidação do capitalismo de massas trouxe consigo a cultura lúdica e hedonista ligada ao consumo, com sua ética da satisfação imediata, centrada nas *alegrias do corpo, da moda, das férias, das novidades do mercado*. A desqualificação dos grandes objetivos coletivos e das ideologias franqueia ao indivíduo o direito de viver de forma leve, desfrutando, frivolamente, o instante presente através do consumo. A atmosfera de alívio consumista proporcionada pelo consumo repudia a gravidade da busca pelo sentido, fazendo com que os indivíduos desfrutem de um clima recreativo perene. Lipovetsky anota: “É um mundo cotidiano dominado pelos signos do divertimento e pela negação do trágico organizado pelo capitalismo de sedução” (LIPOVETSKY, 2016, p.42). Nesse contexto, também o universo da informação é tragado pela lógica do entretenimento e da leveza. Apesar de veicular notícias violentas, escândalos, acontecimentos trágicos, corrupção, enfim, violências variadas, as informações são organizadas de forma a minimizar o impacto de sua carga de violência. Como são tratadas de forma breve, descontextualizada, muitas vezes as informações heterogêneas, que vão da violência ao entretenimento em segundos, acabam por neutralizar umas às outras. “Por meio

desse ritmo precipitado, até mesmo o trágico se cerca de leveza” (LIPOVETSKY, 2016, p.43).

Como a nossa perspectiva aqui é a da produção de subjetividades, na esteira das reflexões de Foucault, poderíamos pensar que o capitalismo de sedução, que promove a leveza como valor último, fabrica novas maneiras de viver e de sentir, forjando subjetividades cuja estruturação prescinde dos valores ligados à leveza, ao entretenimento e ao divertimento. Tal lógica de funcionamento, evidentemente, ao mesmo tempo em que promove certas modalidades de ser, reprime outras, que se mostram refratárias à lógica da leveza e da sedução. Desse modo, a arte ficcional, que se faz a partir de resíduos da tradição de um gênero clássico como a tragédia, não pode encontrar ressonância em meio a uma cultura que se orienta pelo divertimento efêmero. Portanto, a interlocução com a tradição é elemento fundamental para a leitura de tais obras. Essa mediação se encontra ausente na sociedade contemporânea do espetáculo.

Ainda sob a perspectiva da busca da leveza, a tentativa de alívio para a existência acaba por ser o motivo pelo qual recorre-se a alguma religião atualmente. O plano transcendental e a salvação deflacionam-se. A existência pessoal vivida na plenitude de suas capacidades e potência torna-se o objetivo último da religião, e não mais a procura da verdade. E, assim, a resolução eficiente de problemas torna-se elemento imprescindível na hora da escolha da religião, que não é mais passada de geração em geração, mas escolhida em um cardápio com vastas opções. Ainda segundo Lipovetsky (2016), a procura da leveza proporcionada pelo suposto conforto religioso também segue a lógica da sedução e da facilidade. Para algumas sabedorias antigas, o caminho para a iluminação e o bem-estar era longo e incluía autodisciplina, exercícios espirituais, treinamento rigoroso, ascetismo. Já para a religiosidade contemporânea, na busca da leveza existencial se exclui o sacrifício. Temos, aqui, mais um ponto interessante da cultura somática: a procura de soluções que almejam se livrar dos paradoxos e dificuldades colocados pelos caminhos institucionalizados. Os conflitos com as matrizes religiosas, com a família, os embates com ideias conflitantes tendem a desaparecer no horizonte da cultura da leveza.

Queremos a leveza imediatamente, sem sacrifício, sem ascese nem exercícios espirituais invasores. Algumas leituras, algumas sessões de relaxamento, um final de semana espiritual: o momento pertence à sabedoria da eficácia imediata, uma sabedoria light em harmonia com o hiperconsumidor frágil de hoje. As técnicas ascéticas de renúncia ao mundo deram lugar aos métodos que supostamente oferecem tanto prosperidade material quanto calma interior, sucesso e serenidade, energia e tranquilidade. (LIPOVETSKY, 2016, p.65-66)

Por fim, diríamos que o embate entre gerações, as fricções advindas da transmissão e outras questões que evocam os conflitos insolúveis somente encontram lugar em nichos específicos da contemporaneidade, como naqueles em que se criam possibilidades para leituras residuais do trágico. Os vetores hegemônicos que dão forma à cultura somática, aqui discutidos, tendem a tomar o espaço, promovendo suas formas de perpetuação e exclusão da diferença.

E quanto ao movimento referido acima de tornar a existência mais leve substancializou-se de diversas maneiras, afetando, principalmente, a forma como vivemos em sociedade, as relações que mantemos com a tradição e as instituições, os contextos coletivos. A exaltação da liberdade perante as imposições da tradição foi uma de suas principais bandeiras.

4.7. – *Show do eu*, marca da experiência contemporânea

A cultura somática desenhada em linhas gerais no item anterior tem, como um dos seus corolários, a fabricação e circulação de um tipo de eu afim a seus princípios fundamentais.

Na introdução desta tese, fizemos menção ao trabalho de Sibilia (2016), *O Show do Eu*. Retomaremos seu raciocínio novamente, desta vez vagarosamente, para explicitarmos a faceta contemporânea que nos interessa destacar. Interessa-nos enfatizar, aqui, o fenômeno contemporâneo de exibição de um eu epidérmico, plástico e flexível, que toma a forma guiando-se pelas principais balizas do tempo presente. Daí a relevância do trabalho de Sibilia: procurar investigar as novas subjetividades que surgem entrelaçadas às novas tecnologias digitais.

Com o surgimento das mudanças tecnológicas, inúmeros processos, mudanças e transformações são desencadeadas e reforçadas pelas novas formas de sociabilidades também produzidas. Segundo a hipótese de Sibilia, afinada à de Lipovetsky (2009), estamos vivendo um processo radical de mudança da formação histórica ancorada no capitalismo industrial, de feição disciplinar, para outra, ainda em construção, e que intensifica algumas características da formação histórica precedente quase ao ponto de ruptura. “Nesse movimento, transformam-se também os tipos de corpos cuja produção é estimulada no dia a dia, bem como as formas de ser e estar no mundo que são compatíveis com cada um desses mundos” (SIBILIA, 2016, p.26). Assim, para a autora, todas as mudanças vertiginosas da sociedade pós-industrial engendram novos modos de ser, novos corpos e subjetividades: “[...] todos esses vetores socioculturais, econômicos e políticos exercem pressão sobre os sujeitos dos diversos tempos e espaços, estimulando a coagulação de certos modos de ser e inibindo todas as demais alternativas” (SIBILIA, 2016, p.26). A diferença fundamental e a importância do trabalho da crítica argentina, para nossos propósitos, residem no fato de ela trabalhar com as últimas versões do aparato tecnológico disponível na atualidade. Como é sabido, a velocidade das mudanças assume ritmo vertiginoso. Nesse sentido, a reflexão dela traz contribuições bastante afinadas ao tipo de subjetividade que se insinua nos dias atuais, e que se encontra ainda em franca construção. Se sua premissa está correta e há tipos de corpos estimulados e outros inibidos, depreenderíamos daí que o que temos discutido como sujeito trágico se coloca como um tipo de corpo a ser tolhido. Determinadas configurações de subjetividade são preferidas a outras. Assim Sibilia (2016) explica concepção de subjetividade:

Se as subjetividades são modos de ser e estar no mundo, longe de toda essência fixa e estável que remete ao ser humano como uma entidade não-histórica de relevos metafísicos, seus contornos são elásticos e mudam ao sabor das diversas tradições culturais. Portanto, subjetividade não é algo vagamente imaterial que reside “dentro” de cada um. Por um lado, ela só pode existir se for *embodied*, encarnada num corpo, mas também está sempre *embedded*, embebida numa cultura intersubjetiva. (SIBILIA, 2016, p.26)

Concordamos com a autora ao afirmar que as subjetividades se formam em proximidade com as tradições culturais. No entanto, ressaltamos que não, *necessariamente*, com as tradições atuais. Como vimos, diferentes discursos,

alguns vindos de épocas pretéritas, ainda são plasmados, incorporados e digeridos pela arte, embora não de forma homogênea e no sentido de recuperação, mas sim vistos como ecos, ressonâncias, restos e rastros. Evidentemente, tais obras estabelecem suas próprias relações com a tradição cultural atual, objeto de investigação do presente capítulo, e se colocam também como mais um elemento à disposição dessa mesma tradição para auxiliar na fabricação de novas subjetividades, contraditórias, ambíguas e paradoxais.

Quanto aos vetores de forças que dão forma e prevalecem na contemporaneidade, podem ser vistos como potências que cultivamos e valorizamos. Nesse sentido, se aproximam da micropolítica, conforme Foucault a conceituou, ou seja, como conjunto de práticas e discursos que agem em conjunto sobre certas formas de ser, estimulando algumas e evitando outras. De acordo com sua reflexão, da estimulação de algumas práticas, do reforço de alguns discursos e do estímulo à conformação de certos corpos nascem subjetividades hegemônicas. Estas se plasmam em íntima ligação com os meios de comunicação de massa baseados nas novas tecnologias eletrônicas. Desse modo, vetores ligados às práticas e discursos de autoinvenção, plasticidade, maleabilidade e automodelagem articulam as subjetividades contemporâneas. E mais do que isso: elas pautam as formas de nos relacionarmos conosco e com o mundo. São forças sintonizadas com a velocidade das mudanças contemporâneas. Os movimentos de inclusão de usuários como co-desenvolvedores de produtos, tendência que marca as trocas comerciais na contemporaneidade, por exemplo, guardam homologia com os processos de fabricação instantâneas de subjetividades, segundo Sibilia (2016). A forma como os processos de individualização toma forma hoje, catapultados pelas últimas tecnologias digitais, é essencial para compreendermos questões fundamentais que dizem respeito às subjetividades e aos novos modos de subjetivação. Estes são marcados, preponderantemente, pelo incensamento indiscriminado das novas tecnologias no que elas carregam de possibilidades de autoengendramento e reinvenção de si, algo próximo ao que as *práticas de si* propunham no alvorecer da modernidade. A diferença agora reside no conluio com os últimos processos de produção e circulação de bens e serviços galvanizados pelos avançados meios digitais, que potencializam sobremaneira tais processos, instaurando um novo regime de poder. Temos, então, um sistema

“[...] articulado pelo marketing e pela publicidade, mas também pela criatividade alegremente excitada e muitas vezes recompensada em termos monetários, no qual o espírito empresarial insufla todas as instituições e atravessa tanto os corpos como as subjetividades” (SIBILIA, 2016, p.28).

4.8. A vida como relato *cool*, narcisismo contemporâneo: os avessos do trágico

Lipovetsky (2009), Bauman (1999) e Sibilía (2016), definem subjetividade baseando-se no narcisismo contemporâneo. Assim, contemporaneidade configura-se como regime histórico que estimula, produz e incentiva um tipo de configuração de subjetividade particular, alimentando seus circuitos e reprimindo outros. Sua figura central é Narciso.

Com efeito, as pesquisas de Lasch (1983; 1984) baseiam-se nas sociedades pós-industriais norte-americanas, mas, dada a hegemonia político-cultural de tal país e a onda de homogeneização levada a cabo pela globalização, acirrada atualmente pelas tecnologias digitais, poderíamos generalizar suas conclusões e estendê-las a processos em desenvolvimento na contemporaneidade ocidental. Nesse contexto, o prefixo que se destaca atualmente é paradigmático do narcisismo contemporâneo: *auto*. Autossuficiência, autoexploração, automodelagem são alguns dos princípios circulando pelas sociedades atuais. Paradoxalmente, esse tipo reflexivo de consciência não se relaciona à introspecção. Esta se encontraria ao lado de uma interioridade potencialmente rica no que tange à investigação de si. Contrariamente, “o narcisismo significa uma perda da individualidade”, “além de uma renúncia ao passado e ao futuro”, relacionando-se também à “determinação de viver um dia de cada vez” (LASCH, 1984, p.47).

Ainda, como analisa Lasch, o narcisismo faz parte das estratégias contemporâneas com que contam os indivíduos para lidar com as adversidades que os acossam nas sociedades pós-industriais (violência, desemprego, burocracia, egoísmo), nas quais o sentido de catástrofe se encontra em alta. Esse senso difuso de destruição surge após a década de 1960 e se acirra com

a obliteração dos canais coletivos de mudança, com a falência do bloco soviético e o sentido de fim da história. O narcisismo se completa com as diversas técnicas de autogestão. Elas são a compensação à ausência de saídas coletivas, políticas: culto à expansão da consciência, ao *crescimento pessoal*, à saúde individual, enfim, técnicas *psi* diversas, todas elas voltadas ao *ensimesmamento* do sujeito contemporâneo.

Com o auxílio de uma elaborada rede de profissões terapêuticas, as quais, elas próprias, abandonaram as abordagens que enfatizam as introversões introspectivas em benefício da adaptação e da modificação do comportamento, os homens e as mulheres tentam atualmente reconstituir uma tecnologia do eu, a única alternativa aparente ao colapso pessoal (LASCH, 1984, p.48)

As ideias de Lasch também referem-se a um tipo de eu epidérmico, avesso à introspecção, com a diferença de que a ênfase, aqui, recai sobre a presença de técnicas terapêuticas que intentam anular a complexidade em favor de um tipo de intervenção programada pela ciência, que entende “[...] que a personalidade humana é apenas uma coleção de necessidades programadas, seja pela biologia, seja pela cultura” (LASCH, 1984, p.48). Lasch acredita que a perda do sentido de continuidade histórica, que caracteriza a contemporaneidade, nos levou a enfatizar excessivamente o próprio eu. Daí, para a profusão de técnicas terapêuticas atentas ao desenvolvimento do *self* foi um passo curto. Todas elas têm, como denominador comum, a tentativa de desobstruir canais de autocompreensão com o intuito de *desparadoxificar* a relação do sujeito consigo mesmo e com o outro. Até mesmo a política parece ter sido desbancada pela *visão terapêutica*, com sua crença nas possibilidades da exploração de si. Para o sociólogo norte-americano, o clima contemporâneo é terapêutico, no sentido mesmo de cura, desobstrução de canais, resolução de problemas, superação de dilemas. Além disso, tal clima se baseia na sobrevalorização da volição individual. Exageram-se as possibilidades de autotransformação do eu, a consciência se coloca como alvo das técnicas de si. Até mesmo conflitos políticos são trivializados no sentido de serem vistos como passíveis de resolução pelo crescimento de cada indivíduo, no seu âmbito pessoal. No entanto, destaca Lasch, o eu narcísico necessita da aprovação, do

olhar do outro para completar a visão jubilosa que tem de si. Ironicamente, Lasch se refere à subjetividade contemporânea como *eu grandioso*.

Já a análise de Sibilía (2016) concentra-se no eu que se exhibe, atualmente, na internet. No entanto, os processos que ali ocorrem não devem ser vistos separadamente da formação histórica maior que os engloba: modernidade tardia, líquida, hipermodernidade. Os nomes variam, mas, como temos visto, de alguma forma todos eles se referem mais à acentuação de tendências modernas do que propriamente à cisão radical entre temporalidades. O eu que se anuncia na internet se constitui um tipo específico de relato, não guardando diferenças como concebemos a subjetividade até aqui, seja ela marcada pelo trágico, seja por uma sociabilidade *soft, cool*. O eu, sob esse ponto de vista, se constitui como entidade multifacetada, complexa, também titubeante, com estatuto ilusório definido pela experiência individual indissociavelmente ligada aos discursos, relatos e imagens a circular no campo social. O eu, este efeito-sujeito, se faz na e pela linguagem, não há nada que o preceda ou o suceda; ele se faz exatamente na confluência dos diferentes discursos, com toda a instabilidade e precariedade que tal condição acarreta. Daí, depreende-se que o eu se faz narrando, como elucidada este trecho:

A experiência de si como um eu se deve, em primeiro lugar, à condição de narrador do sujeito: alguém que é capaz de organizar a sua experiência na primeira pessoa do singular. Mas este não se expressa unívoca e linearmente através de suas palavras, traduzindo em texto alguma entidade que precederia o relato e que, por tal motivo, seria mais real ou verdadeira do que a mera história contada. Em vez disso, cabe admitir que a subjetividade se constitui na vertigem desse córrego discursivo, pois é nesse fluxo narrativo que o eu de fato se realiza. (SIBILIA, 2016, P.58)

No entanto, há limites claros e intransponíveis na constituição desse eu que, enquanto diz vai se fazendo e desfazendo paradoxalmente. Os relatos, formações discursivas, ideologias, diferentes vozes e discursos que o fazem não se mostram inteira e claramente; há hiatos, inacessibilidade, inconsciência, além de contradições, paradoxos e formações imaginárias que, de tão indesejados, são banidos por recalques. Sem contar que tais vozes, além de precariamente agrupadas por esse eu, também, e ao mesmo tempo, partem de discursos que se originam no outro, pondo-se mais distante do precário centro de controle desta entidade complexa. O eu, assim, mais do que narrar, é narrado. “Assim,

tanto o eu como os seu enunciados são heterogêneos: para além de qualquer ilusão de identidade, eles sempre estarão habitados pela alteridade” (SIBILIA, 2016, p.58).

Como podemos perceber, a forma como Sibilía concebe o eu se aproxima, por mais de um motivo, da maneira como concebemos o sujeito trágico. Assim, tanto o eu epidérmico quanto o trágico contam com os mesmos mecanismos em seus processos constitutivos. No entanto, a diferença é a insistência em se forjar uma matriz formativa para o eu que escape aos paradoxos trágicos. Assim, a insistência em conformar a figuração do eu a uma configuração ancorada em vetores antitéticos aos do sujeito trágico é o que nos chama a atenção quando colocados em diálogo esses dois regimes de verdade tão distintos. Pensando no eu como relato, os relatos contemporâneos mais evidentes que entram em sua constituição se relacionam aos discursos do *marketing*, da publicidade, do espírito empresarial, da sedução, da imagem, da plasticidade, da automodelagem ilimitada e tantos outros. Com efeito, a diferença fica por conta da insistência em recalcar a própria verdade trágica que sustenta todo o processo de constituição do próprio eu: a impossibilidade de estabilização pelo sentido colocada de forma cabal e intransponível. Os sucessos das tecnologias contemporâneas de exibição de um eu triunfante e cioso de suas próprias conquistas e realizações tornaram-no a tal ponto narcísico que o ensurdeceram à estranha ressonância do silêncio que o estrutura como entidade linguística substancialmente vazia: centro movente e precário de recolha de restos de sentido. A narração, dentro desse raciocínio, é, portanto, não apenas uma atividade externa e desconectada com a própria feitura do eu, mas também um dos mecanismos através dos quais o sujeito atribui forma a si próprio. Sua compreensão nos leva ao sujeito que habita a linguagem e à vida como relato.

Assim, recorrendo a Sibilía (2016), diário é um artefato que não apenas registra as experiências, mas principalmente lhes confere concretude e realidade. A pessoa que narra tanto se mostra vivendo quanto se vê a si própria vivenciando, no caso deste estudo, as situações conflituosas decorrentes dos impactos das relações com os outros. Como mostramos no capítulo anterior, em dado ponto do livro, o narrador de *Diário da queda* expõe ao leitor interessante reflexão sobre como a memória atual pode dar forma e, de certa maneira, deturpar a percepção ao filtrar o ocorrido com as lentes exclusivas do presente.

Daí se infere que o narrador ali, ao escrever o texto para o filho e nomeá-lo diário, tenta fixar um tipo de experiência, organizando-a e tornando-a menos evanescente. Destaca-se, assim, a natureza traumática, pesada, da experiência que está implicada no relato, lhe percorrendo, e isso se mostra antinômico à configuração somática de determinada faceta da cultura contemporânea. A recuperação da experiência se encontra expressa em formato particular, ou, pelo menos, faz alusão a um formato singular - o diário. Partindo da afirmação de que o eu que se narra, no caso um eu marcado por ecos do trágico, ao narrar, também, se constitui, organizando as vivências do passado (a massa de eventos caóticos que o constitui), poderemos pensar que o gênero *diário* tem o papel também de fornecer condições para a recuperação, afirmação e fixação de certa experiência peculiar, marcada pela negatividade.

As sociedades atuais, segundo Han (2015), são avessas à negatividade. Segundo o pensador norte-coreano, essa ideia dominava as sociedades disciplinares modernas descritas por Foucault, pois eram sociedades determinadas pela negatividade da proibição, da coerção. As sociedades atuais são sociedades de desempenho, como se vê nesta passagem:

A sociedade de desempenho vai se desvinculando cada vez mais da negatividade. Justamente a desregulamentação crescente vai abolindo-a. O poder ilimitado é o verbo modal positivo da sociedade de desempenho. O plural coletivo da afirmação *Yes, we can* expressa precisamente o caráter de positividade da sociedade do desempenho. No lugar de proibição, mandamento ou lei, entram projeto, iniciativa e motivação. A sociedade disciplinar ainda está dominada pelo *não*. (HAN, 2015, p.24)

Os mecanismos de produção e reprodução de certas subjetividades agora se guiam pela afirmação do poder da positividade. Conforme Han, os mecanismos de controle foram internalizados pelos sujeitos. São mecanismos ligados à avaliação da própria performance, que se quer sem limites. O sujeito do desempenho está livre do domínio heterônomo, já que acredita ser *senhor e soberano de si mesmo*. No entanto, ele não é livre. Contrariamente, liberdade e coação se identificam, são termos que andam juntos. A coerção a que se entrega é a de maximizar o seu desempenho pelos seus próprios meios. É nesse sentido que o paradigma da dominação passa da negatividade da coerção externa para a positividade da interna. Atribuindo-se poderes que vão muito além de suas

possibilidades, o sujeito do desempenho se crê ilimitado quanto aos seus poderes de automodelação.

4.9. Sujeito contemporâneo, novas figurações da subjetividade

Contrariamente à subjetividade construída nos primórdios da modernidade, que se baseara nas noções de interioridade e reflexão sobre si mesma, a subjetividade hegemônica, atualmente, se evidencia pelo narcisismo e pela exterioridade, no sentido de um tipo de formação contrária aos abismos da interioridade moderna. Por outro lado, a autocentralidade do sujeito moderno, que estabelece suas bases em Montaigne e Descartes, entre outros, é levada ao paroxismo pela cultura somática contemporânea, mas somente no sentido de exacerbar vetores individualistas. Isto porque, nas condições contemporâneas, a autocentralidade não mais se define pela interioridade, mas pela proposição de um tipo de subjetividade marcada pela imagem. É o que Lasch denomina cultura do narcisismo. Conforme Birman (1999), o campo social da atualidade caracteriza-se, principalmente, pelo apagamento da alteridade. Conjugado à desvalorização da história, tal apagamento faz com que a autocentralidade, vista por Lasch como narcisismo, seja o traço definidor da contemporaneidade. Birman acredita que a estetização da existência é uma das formas pelas quais o narcisismo se manifesta. Com efeito, a celebração desmedida do próprio eu torna-se a norma. “O cuidado excessivo com o próprio eu se transforma assim em objeto permanente para a admiração do sujeito e dos outros, de tal forma que aquele realiza polimentos intermináveis para alcançar o brilho social” (BIRMAN, 1999, p.167).

A relação do sujeito com a contemporaneidade é marcada, entre outras coisas, pelo atropelo vivenciado por ele com relação às velozes mudanças que o incitam a se posicionar e reposicionar a todo o momento, sem ao menos haver tempo para a elaboração das transformações. O sujeito é compelido a tomar posições diante do fluxo ininterrupto de informações e mudanças que lhe chegam a todo o momento. Desse modo, o tempo presente se intensifica de forma a tudo absorver. A sensação é de *vertigem e ameaça de abismo*

(BIRMAN, 2014). Um dos eixos principais de análise do livro de Birman (2014), *O sujeito na contemporaneidade*, é a prevalência, contemporaneamente, da categoria espacial sobre a temporal. É ponto pacífico entre os estudiosos da contemporaneidade, como exposto acima, que uma das marcas caracterizadoras de nossos tempos é justamente esta. As subjetividades atuais seriam definidas pela prevalência de configurações espaciais sobre temporais. Desta premissa Birman extrai algumas consequências no que tange à produção dessas subjetividades. Para entender seu raciocínio, antes, porém, precisamos nos debruçar sobre a relação, por ele estabelecida, entre tempo e subjetivação.

Assim sendo, para Birman, é estritamente necessária, para que haja a elaboração adequada da vivência, com suas correlatas apropriação e subjetivação, a presença da discursividade. É narrando a experiência para si ou para o outro que o sujeito a elabora e impregna-a de sentido, apropriando-se dela, portanto. Tais pressupostos são explicitados no livro de Birman com base na teoria freudiana sobre os mecanismos psíquicos dos sonhos. Os princípios aos quais eles obedecem, a condensação e o deslocamento, seriam formas de ordenação e narração, o que ele chama *representação-palavra*, que se inscreve no registro pré-consciente e se opõe à *representação-coisa*, inscrita no inconsciente. Como, para Freud, sonho é realização de desejo, a condensação e o deslocamento seriam mecanismos de disfarce do desejo inconsciente, servindo de apoio à censura e impedindo a manifestação direta desse desejo. Assim, só teríamos acesso ao sonho, através da narração, que inclui as categorias espaciais e temporais, com o predomínio destas últimas. Por mais caótico que o sonho possa parecer, ainda assim ele se estrutura a partir de princípios narrativos quando experimentado, lembrado ou narrado. Portanto, além do momento do sonho propriamente, o narrar, relatar e lembrar o sonho também pertencem à mesma lógica narrativa. A antítese ao sonho, conforme exemplifica Birman, seria o pesadelo, representado por sonhos de dor/angústia, realização direta do desejo inconsciente, que, dada a carga de angústia e a intensidade da *representação-coisa*, prescinde da categoria temporal e se apresenta na pura espacialidade. “O desejo se impõe assim em sua atemporalidade abissal, sem evidenciar qualquer outra cadência temporal, num impacto marcado pelo instante fulgurante” (BIRMAN, 2014, p.21).

Os princípios narrativos, predominantemente temporais, seriam análogos aos que agem durante a vigília. De acordo com esse ponto de vista, “[...] não existe discursividade possível sem a articulação da temporalidade, que marca tanto a sua sintaxe e gramática quanto a sua semântica” (BIRMAN, 2014, p.17). Ou seja, não há discursividade sem temporalidade. E o produto dessa articulação transparece em forma narrativa através de marcas sintáticas, semânticas e gramaticais. No esquema conceitual de Birman, teríamos algo como a prevalência, em formas narrativas, da representação / simbolização / temporalização; já no registro pesadelo / dor, a preponderância da apresentação / apresentação / espacialização.

Com esses princípios em mente, Birman passa para a articulação deles com alguns aspectos que definem a contemporaneidade. Dentre eles, destaca “[...] a *perda* do potencial de *simbolização* da subjetividade contemporânea” (BIRMAN, 2014, p.23, grifos do autor). A ênfase na simbolização remonta a uma longa tradição no Ocidente, que vai desde a tradição bíblica, passa pela greco-romana, pela tradição popular de revelação dos símbolos oníricos e deságua na obra que marca profundamente o século XX, *A interpretação dos sonhos*. De acordo com essa tradição, nesses contextos e momentos, o sonho ocupava *uma posição privilegiada nas formas de subjetivação*. Evidentemente, não somente o sonho, mas também seus mecanismos de produção. Segundo a hipótese de Birman, a contemporaneidade se define pela prevalência dos mecanismos de funcionamento da dor/pesadelo sobre os de simbolização/narratividade, marcas do registro do sonho.

Assim, fazendo um contraponto entre *modernidade* e atualidade, que se pode denominar *pós-modernidade*, *modernidade avançada* ou *hipermodernidade*, como se queira, pode-se dizer que, se o registro do sonho se apaga cada vez mais diante do da dor/pesadelo, isso implica a *pregnância assumida progressivamente pela categoria do espaço na experiência psíquica e a rarefação correlata da categoria de tempo* (BIRMAN, 2014, p.31, grifos do autor)

Birman investiga, portanto, a natureza das novas modalidades de subjetivação contemporâneas, em cuja constituição cumprem papel de destaque, os mecanismos de espacialização, ao indicar a “[...] perda de potência da temporalização na existência social, com a conseqüente impossibilidade na realização de rupturas e na inflexão de descontinuidades na experiência social”

(BIRMAN, 2014, p.54). Ancorando-se nas hipóteses de prevalência de categorias espaciais sobre as temporais, Birman supõe novas conformações para as subjetividades contemporâneas. Para ele, “[...] é o espaço que engole a possibilidade de temporalização da experiência psíquica, que se coloca assim no aqui e agora do que nos é dado, sem que esboçemos qualquer gesto e intenção, seja de transcendência, seja de pretensão utópica” (BIRMAN, 2014, p.51).

O sujeito contemporâneo, portanto, experimenta sua condição histórica diferentemente do sujeito da modernidade, inclusive, na sua forma de adoecimento que difere da do sujeito moderno, ambos padecem de afecções diferentes. Na opinião de Birman, o mal-estar moderno, descrito por Freud em *O mal-estar na civilização*, tinha como característica a repressão às satisfações individuais das pulsões; já atualmente ele toma a forma da dor. O sofrimento contemporâneo se caracteriza como dor e não como sofrimento. Esta é a hipótese central do pensamento de Birman. A subjetividade contemporânea não conseguiria mais transformar dor em sofrimento. A primeira tem, como marca, a vivência solipsista, narcísica, ou seja, “[...]a dor é uma experiência em que a subjetividade se fecha sobre si mesma, não existindo qualquer lugar para o *outro* no horizonte do seu mal-estar” (BIRMAN, 2014, p.140). Ela é uma experiência eminentemente espacial. Nas palavras de Birman, “uma materialização sensorial marcadamente espacial”, experiência evanescente e que se encerra em si mesma. Além disso, a dor se coloca como obstáculo à simbolização e à narratividade. É compreendida como antagônica à simbolização, avessa ao pensamento, à imaginação e à linguagem. Contrariamente, o sofrimento está do lado da narratividade, não é concebido sem o auxílio da categoria temporal e tende à abertura ao outro e à narração. Sobre o sofrimento, Birman (2014) assim se expressa:

Em contrapartida, no sofrimento, o espaço se fende e do seu abismo a temporalidade tem forma e movimento, lançando o sujeito para *dentro* e *fora* de si ao mesmo tempo. Se pelo adentramento em si o sujeito se *interioriza*, rompendo com a carcaça especializada presente no registro do somático e se faz então corpo vibrátil e desejante, ao se lançar para fora de si ele se dirige ao outro com o seu apelo. A interlocução do sujeito com o outro evidencia uma experiência eminentemente temporal, pela qual o discurso assume formas eminentemente simbólicas. (BIRMAN, 2014, p.142, grifos do autor)

O sofrimento, como podemos perceber, pressupõe a narratividade e demanda a presença do outro. Está nas antípodas da dor, vivida no registro do narcisismo. Outro ponto importante a ser destacado é que o sofrimento é experiência preponderantemente temporal. Dada a assunção da espacialidade como vetor preponderante na contemporaneidade, a condição de sujeito também operará a seu reboque, sendo marcada pelo registro da dor. Isso posto, atualmente, “[...] a discursividade assume uma direção marcadamente *horizontal*, sem os cortes que poderiam lançá-la na *verticalidade*” (BIRMAN, 2014, p.134, grifos do autor). Um dos corolários de tal orientação seria a perda do poder simbólico da linguagem, derivado, também, da temporalização da experiência, que se encontra, justamente, prejudicada pela excessiva espacialização. De acordo com Birman, esse estado de coisas indica que “[...] a linguagem se esvazia na sua dimensão de *poiesis*” (Birman, 2014, p.135, grifos do autor). Paralelamente ao ocaso do pensamento, há a perda também da imaginação como lugar de especulação sobre o possível, sobre as alternativas ao hoje, sobre as potencialidades do amanhã.

O esvaziamento da linguagem na dimensão de *poiesis* está relacionado também a outra marca da contemporaneidade discutida por Birman. Trata-se da perda da importância do pensamento. Ressalta Birman que o pensamento é compreendido dentro da lógica da conflitualidade, operado pelo sujeito dividido e fraturado pelas formulações freudianas (inconsciente, pré-consciente e consciente), frise-se. Na modernidade, pensar seria fundamental e visto como uma das marcas da condição humana, “[...] seria sempre pela mediação do pensamento que o sujeito poderia não apenas colocar e levantar questões, delineando então problemas, mas também encontrar soluções que fossem efetivas” (BIRMAN, 2014, p.131). No entanto, o campo clínico do mal-estar contemporâneo, uma das fontes das quais partem as reflexões de Birman, parece indicar que está em curso a suspensão do pensamento, com o mal-estar apresentando-se no campo da dor, do corpo e da ação, apenas. Assim, atualmente, “[...] o modelo conflitual da subjetividade, tal como foi delineado no discurso freudiano, tende ao desaparecimento (BIRMAN, 2014, p.132)”. Seu diagnóstico parece indicar que a conflitualidade, como possibilidade simbólica, se encontra em declínio. Fazendo eco às afirmações sobre o eu narcísico e jubiloso contemporâneo já expostas, Birman afirma: “Na cultura do narcisismo

triunfante, as insuficiências não podem jamais existir e ser exibidas, já que essas desqualificam a subjetividade, que deve ser, antes de tudo, autossuficiente (BIRMAN, 2014, p.141)”.

Um tipo de sujeito que se encontra preso à rememoração e à tentativa de elaboração do passado não se afina com tal tempo. Os sujeitos das narrativas marcadas por ecos do trágico pressupõem, como vimos, a suposição de uma interioridade densa. Os processos que põem em movimento tal sujeito não se sustentariam sem a forte presença do eixo temporal, uma vez que é a justaposição de temporalidades diversas que dá sustentação à hipótese de formas residuais do trágico. Tais sujeitos se põem na contramão de seu tempo porque suas subjetividades se sustentam por uma matriz conflitual bem destacada. A narratividade e o eixo temporal constituem boa parte do sujeito trágico. Ademais, narrar em torno do evento trágico significa, em alguma medida, racionalizar o trágico, de acordo com Azevedo. E isso somente se dá pelo forte teor discursivo-narrativo de tais relatos. Há uma aposta à contrapelo do tempo presente na força da narrativa enquanto potência para o sujeito. Outra hipótese interessante que surge a partir das reflexões de Birman é a concepção da modernidade atrelada à determinada temporalidade densa, narrativa, ligada à ideia de interioridade. Quanto à contemporaneidade, ela se vincula à ideia de prevalência da espacialidade e exterioridade. O retorno à narrativa, por parte de certa vertente da ficção contemporânea, se associaria, assim, ao movimento a contrapelo de resgate da temporalidade, só que em registro atual, frise-se. Outro ponto crucial diz respeito à amnésia cultural, um dos possíveis sintomas do mal-estar contemporâneo. Narrativas que se voltam para o passado na tentativa de elaborá-lo são descredenciadas por um discurso que diminui a importância da história e acentua a força do presente como somente embrião do futuro, em uma versão contemporânea do progressismo moderno.

Por seu turno, Costa (2004), interpretando algumas teses sobre a contemporaneidade, afirma que a maior parte delas, dada a falência das instâncias modernas então suportes para identidade, como a família, o trabalho, a religião, a ideia de Bem comum, erige, como pilares para o sentimento de identidade, o narcisismo e o hedonismo. Para ele, narcisismo significa que o indivíduo é o “ponto de partida e chegada do cuidado de si”. Já o hedonismo se

relaciona a uma relação especial com o tempo, que se esgota na fruição presente de prazeres sensoriais, comumente ligados à lógica do consumo.

Assim, o sujeito da moral hodierna teria se tornado indiferente a compromissos com os outros – faceta narcisista – e a projetos pessoais duradouros – faceta hedonista. O sentido da vida deixou de ser pensado como um processo com finalidades em longo prazo e objetivos extrapessoais” (COSTA, 2004, p.186).

Costa concorda parcialmente com tal hipótese. Para ele, as instâncias modernas que doavam sentido à vida não perderam toda a força normativa, mas foram *privatizadas*. Elas não mais orientam as mentes e as condutas institucionalmente, de forma universal e incontestável, mas o fazem caso a caso, de forma singular. Para ele, o mito cientificista tomou o lugar dessas instituições tradicionais. Ressalta Costa:

O que era medido por critérios pertencentes à esfera dos ideais morais passou a ser avaliado por métodos de controle e validação experimentais. A virtude moral deixou de ser o único padrão da vida reta e justa. Agora, o bom ou o Bem também são definidos pela distância ou proximidade da “*qualidade de vida*”, que tem como referentes privilegiados o corpo e a espécie. (COSTA, 2004, p.190, grifo do autor)

Tal processo é chamado por ele de renaturalização das condutas humanas. O cuidado de si, que antes tinha como sede a interioridade e objetivo, o desenvolvimento da alma e dos sentimentos, agora volta-se a aspectos somáticos: a longevidade, a saúde, a beleza e a boa forma. “Ser jovem, saudável, longo e atento à forma física tornou-se a regra científica que aprova ou condena outras aspirações à felicidade” (COSTA, 2004, p.190). O novo modelo de identidade orienta-se pela *bioidentidade* e tem como par também a nova forma de preocupação consigo, a *bioascese*. Como podemos perceber, trata-se do reforço da cultura somática a que já fizemos alusão. O argumento central de Costa é que o corpo, antes apenas suporte para as *boas obras* e os *bons sentimentos*, agora se torna o centro de uma cultura cuja finalidade é a autoconservação. A realidade corporal jamais se confundiu com propósitos morais. “Queríamos ter saúde ou longevidade para cumprir tarefas familiares, sociais, religiosas, sentimentais ou outras. Nunca, entretanto, havíamos imaginado que a forma corporal pudesse ser garantia de admiração moral”

(COSTA, 2004, p.192). Tal cultura é nomeada por ele somática. Seu ponto central é a singularidade da relação estabelecida entre a vida psicológico-moral e a física. Para explicar como chegamos a tal ponto, ele nos diz que, anteriormente à cultura somática, o Ocidente conheceu dois grandes modelos diferentes de identidade. Grosso modo, no primeiro, o que o indivíduo era dependia de sua atuação pública, dependia de atuar de acordo com os referenciais identitários fornecidos pelo grupo ao qual pertencia por nascimento. Esse modelo perdurou da Antiguidade greco-romana à sociedade aristocrática do Antigo Regime. O corpo era apenas suporte para a ação pública, era desvalorizado por si só, e a vida biológica, rebaixada, pois guardava vínculos com as necessidades animais. No 2º modelo, ancorado na interioridade moderna, a identidade se confunde com a vida íntima. Tal forma de subjetivação tem raízes estóico-cristãs e teve seu apogeu com a cultura burguesa. Seu ponto central é a ideia de que o *verdadeiro eu* é interior. Desvalorizava-se o corpo porque era fonte de perturbação para a vida sentimental. O objetivo da educação corporal, portanto, era levar o indivíduo a controlar as tensões e impulsos físicos. Assim, ambas as formas, segundo Costa (2004), tinham, em comum, o desprezo pelo corpo.

Na tradição *política* ou *guerreira* da Antiguidade Clássica, por exemplo, o corpo físico era percebido como uma espécie de instrumento mecânico a serviço da ação, e, na tradição filosófica, como um empecilho para que a alma alcançasse a essência da unidade ordenadora do mundo. [...] Na educação burguesa, intimista e sentimental, o desdém pelo físico ganhou outra coloração. Não se tratava mais de pensar no corpo como um obstáculo ao conhecimento racional do mundo ou como uma tosca ferramenta usada para se atingir a glória ou a imortalidade política. A realidade somática, então, era vista como uma ameaça à delicadeza da interioridade psicológica. Ela era a “nódoa humana”; o reservatório de instintos agressivos e sensuais que precisavam ser domados e postos a serviço da evolução sentimental, moral e espiritual. (COSTA, 2004, p.205, grifos do autor)

Já contemporaneamente, o ideal da cultura somática deve passar pela experimentação corpóreo-sensorial daquilo que pode ser vivido como agradável, prazeroso ou extático. Há um elo particular entre vida moral, subjetividade e corpo físico que não havia antes, com a conseqüente revalorização do corpo em prol da constituição das identidades. Dentro dessa lógica, para Costa, a figura desviante é a do *estulto*, do fraco, do incompetente para domar a própria vontade

e exercer autodomínio sobre ela. “Estultícia é a inépcia, a incompetência para exercer a vontade no domínio do corpo e da mente, segundo os preceitos da qualidade de vida” (COSTA, 2004, p.195). Cria-se, assim, um mecanismo paradoxal que captura o sujeito em sua lógica. Assim, ao mesmo tempo em que se vê onipotente, pois através da estrita observância e obediência aos preceitos da qualidade de vida, ele, por esforços próprios, se faz forte moral e psicologicamente, seu fracasso é atribuído a causas exteriores a ele, localizadas nos genes ou nos circuitos neuronais. Esta centralização do cuidado de si no aspecto somático e individual desgasta, segundo Costa, a importância do outro próximo de nós como elemento para o reconhecimento de si.

Chegamos, então, a um beco sem saída: menosprezamos o outro próximo, em seu papel de avalista do que somos, e idealizamos o outro anônimo, cuja preocupação emocional conosco é igual a zero. Aqueles que, de fato, têm responsabilidade para conosco não conseguem se sobrepor aos modelos impessoais das celebridades ou das figuras de outdoors veiculados pela publicidade. O corpo da publicidade, entretanto, não se dirige diretamente a nenhum de nós ou considera as peculiaridades de nossas histórias de vidas, ao provocar o nosso desejo de imitá-lo. A moda, em sua neutralidade moral e constante mudança, não nos acusa, nem elogia, apenas se apresenta como um ideal que devemos perseguir, sem consideração pelas consequências físico-emocionais que venhamos a sofrer. Não há, por conseguinte, como saber qual o justo caminho da virtude *bioascética*. (Costa, 2004, p.197, grifo do autor)

Diante do exposto, diríamos que, de forma antagônica, a vertente trágica da literatura referida neste capítulo, coloca no centro da moral bioascética, os sentimentos advindos do encontro com o outro. Ademais, a moral somática desvalorizou os sentimentos em benefício da moral do corpo e das sensações, “[...] privilegiou a clareza da vontade e da aparência física, em prejuízo da obscuridade do desejo e da profundidade emocional (COSTA, 2004, p.197)”. Ao assim fazer, relegou, para posição subalterna, a interioridade e o tipo de arte que encenava os descaminhos das emoções no âmbito privado, que somente eram reveladas pelo indivíduo a quem ele gostaria que fossem, como uma forma de preservação de sua identidade íntima. Contrariamente, a cultura somática fez do corpo o reflexo da alma, já que a moral é medida pelo ajustamento ou não aos ideais de tal cultura. Os fracos e estultos estando permanentemente estigmatizados, portanto. “O corpo se tornou a vitrine compulsória de nossos vícios e virtudes, permanentemente devassada pelo olhar do outro anônimo”

(COSTA, 2004, p.198). Assim, a exposição da intimidade é um dos corolários da prevalência da exterioridade como vetor mestre da contemporaneidade. “Hoje, somos o que aparentamos ser, pois a identidade pessoal e o semblante corporal tendem a ser uma só e mesma coisa (COSTA, 2004,p.198)”.

Curiosamente, a personalidade somática se tornou antipersonalidade, devido aos próprios mecanismos que a formam. Para sua formação, somente contam-se as aparências corpóreas para torná-la idiossincrática e individualizá-la. Estaríamos em um tempo, ainda segundo Costa, de destronamento da introspecção em favor da ação. A cultura somática teria expandido o espaço da visibilidade comum, com o resultado positivo, a seu ver, de nos “[...] liberar da atmosfera asfixiante do sentimentalismo interior [...] (COSTA, 1998, p.200), o qual teve seu prazo de vigência esgotado. Enfim, com o sentimentalismo interior, parece se esvaír também o *sujeito da interioridade*, base sobre a qual se sustentou a subjetividade moderna em seu período de esplendor.

Ao final deste percurso, gostaríamos de ter deixado claro os traços, características, marcas, processos e práticas que contribuem para a produção da subjetividade contemporânea, explicitada neste capítulo. O sujeito contemporâneo, produto desses novos processos de produção de subjetividades, é definido de forma multifacetada. No entanto, apesar de contribuírem para sua constituição vetores diversos, destacaríamos duas ideais basilares: a ênfase na espacialidade em detrimento da temporalidade e a prevalência da ideia de exterioridade sobre a de interioridade. Por seu turno, o sujeito trágico, também complexo, paradoxal e conflituoso necessita, para sua formulação, justamente das ideias de interioridade e de temporalidade. É nesse sentido que a proposição de um sujeito trágico se atrita e provoca inevitáveis fricções com as novas modalidades de subjetivação contemporâneas.

5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

No desenvolvimento desta tese, apostamos na construção de um recorte teórico nos estudos sobre a tragédia e o trágico, com o intuito de analisar como formas residuais oriundas desse conjunto heterogêneo de teorias poderiam ser produtivas no que diz respeito à leitura de *Diário da queda*, de Michel Laub. De acordo com nossa perspectiva, esta obra coloca-se como emblemática de determinada linha de força da literatura brasileira contemporânea. A partir daí, fizemos também a interlocução entre alguns aspectos que definem a contemporaneidade e estas mesmas formas residuais do trágico. O objetivo foi investigar a natureza da relação estabelecida entre ambas. Desse modo, a leitura da contemporaneidade nos levou a investigar a existência de nova configuração subjetiva, marcada por um campo de ideias que giram em torno das de leveza, exterioridade, subjetividade somática e outras afins.

A incursão às teorias sobre a tragédia e às filosofias do trágico, apesar de extensa, mostrou-se necessária pois uma das questões que orientaram nosso trabalho se relacionava justamente à necessidade de um recorte conceitual mais preciso, elaborado e claro sobre o trágico. Como vimos, o que prepondera na abordagem conceitual ao problema é justamente a profusão de pontos de vista e abordagens teóricas muitas vezes contraditórias entre si. Incomodava-nos menção à realidade conceitual tão complexa e multifacetada sem os devidos esclarecimentos. Em algumas leituras, tivemos a impressão de que se tomava por pressuposto uma série de premissas não explicitadas nos textos teóricos. O leitor, desta forma, encontrava-se frente à difícil tarefa de situar-se por si próprio em meio à menção a fontes teóricas diversas. O segundo capítulo desta tese, portanto, teve este intuito: explicitar e esclarecer de onde partíamos quando nos referíamos às ressonâncias do trágico.

Nesse sentido, empreendemos nosso recorte a partir da leitura das obras de alguns intérpretes e teóricos renomados que se debruçaram sobre as tragédias gregas. Dentre eles, destacaríamos Vernant (2011). Suas leituras enfatizam a proposição de uma psicologia trágica. Atento às especificidades culturais e históricas do contexto de surgimento e apogeu das tragédias gregas antigas, ele propõe e desenvolve um tipo de raciocínio que nos permite inferir, a partir de alguns traços, características e marcas por ele destacadas das

tragédias, determinadas constantes que perfariam o que ele nomeia sujeito trágico. Evidentemente, reflexões e ideias de outros autores foram sendo arroladas, discutidas e articuladas, no intuito de reforçar o quadro conceitual que desenvolvemos, explicitando o recorte operado. A orientação principal foi fornecer, sempre por meio da seleção e escolha das leituras teóricas, subsídios para desenvolvermos a ideia de sujeito trágico. Foi ele o operador conceitual que percorreu este trabalho. Para tanto, o texto curto de Piglia também foi essencial.

Com este objetivo em vista, revisitamos texto capital para os estudos sobre a tragédia, a *Poética* de Aristóteles. Tal incursão se baseou na crença de que, a partir de sua leitura (e de algumas de suas interpretações), seria possível discutir alguns elementos que aparecem na definição da tragédia vista como gênero que desafia princípios eminentemente racionais ao introduzir estratégias que apontam para hiatos, incongruências, descompassos, pontos obscuros, conflitos insolúveis. Tais traços foram cruciais para a definição de trágico proposta por nosso recorte.

Assim, as tragédias foram lidas como formações estéticas equilibradas entre a organização racional dos elementos ficcionais e a abertura a algumas zonas de opacidade. Dentre as estratégias principais empregadas para a produção do *efeito trágico*, Azevêdo (2002) destaca os conceitos de *hamartia* e *peripeteia*, por exemplo. O estudo sobre as tragédias foi importante para preparar o terreno para a discussão sobre as filosofias do trágico. O princípio que nos guiou na leitura das tragédias, e que foi sendo exposto, desenvolvido e desdobrado gradativamente, se baseou em um conjunto de pressuposições. Estas compreendem o complexo de características e traços que entram na definição das tragédias como sendo formado por algumas figuras, dentre elas as da ambiguidade, da indeterminação, do oximoro, do conflito insolúvel, da aporia. Tais figuras foram extraídas e apresentadas gradualmente no decorrer do 2º capítulo com base, justamente, nas diversas leituras teóricas das tragédias que foram trabalhadas.

Isso posto, àquela altura, acreditávamos que o recorte teórico já deveria ter um desenho mais nítido na cabeça do leitor, pois, como dissemos, a exposição das leituras sobre as tragédias foi uma forma de preparar o terreno para continuar o recorte, agora no âmbito das filosofias do trágico. Nesse contexto, seguimos enfatizando o caráter conflituoso das filosofias do trágico,

destacando que, para a maioria dos autores do idealismo alemão, Hegel incluído, a natureza conflitiva do conceito acabava por ser neutralizada por algum tipo de princípio transcendente. Seguindo as reflexões de Szondi (2004) e Machado (2006), avançamos no sentido de destacar o caráter dialético do conceito para alcançar a filosofia trágica, por excelência, a de Nietzsche. Nela, forma e conteúdo se conjugam com maestria. Suas reflexões sobre a natureza eminentemente dionisíaca da tragédia e sua compreensão da realidade como palco para a luta incessante de vetores contrastivos nos forneceram o fecho que precisávamos para finalizar o recorte que vínhamos construindo.

Ao final do capítulo, o sujeito trágico, um dos eixos centrais desta tese, ganhou seus contornos finais. Ele seria explicitado, no 3º capítulo, por meio da análise de *Diário da queda*, a partir dos elementos trabalhados até então. Estes diriam respeito, por exemplo, a conflitos entre duas opções igualmente justificadas, a antagonismos insolúveis, aporias, lutos não finalizados, à forte presença do passado como óbice à fruição desimpedida do presente, entre outros.

A análise de *Diário da queda* teve como princípio uma categoria tradicional da teoria narrativa clássica, o narrador. Ao analisar a forma como os eventos foram narrados no livro em questão, procuramos traços, índices e formas residuais do trágico que revelassem um sujeito trágico que habitasse o texto. O foco de nossa atenção concentrou-se, basicamente, em como este sujeito se narra. Para tanto, duas perguntas elementares se mostraram cruciais. Quem conta a história? Em que perspectiva se situa? Nossa aposta era: responder às perguntas minuciosa e o mais completamente possível nos facultaria explorar as nuances da construção de um narrador marcado por conflitos intransponíveis. Assim, nos foi possível meditar sobre as *formas residuais* do trágico presentes no texto. A expressão de Sterzi (2004) vê o trágico como “[...] força de negação ora extinta ou pelo menos atenuada, como retórica do desastre e da desesperança, como figuração fantasmática das limitações humanas” (STERZI, 2004, p.108).

Com efeito, para explorar a *retórica do desastre*, alguns elementos formais foram destacados, como, por exemplo: presença marcante de inúmeros espelhamentos e paralelismos entre as histórias dos diferentes personagens que compõem a trama e, também entre eles e Auschwitz, alguns hiatos; nós e

silenciamentos do tecido narrativo; além de cortes abruptos. Tais recursos cumpriram funções específicas naquele universo ficcional. A remissão recíproca das histórias entre si e dos espelhamentos delas com a *Shoah*, por exemplo, evidenciou que tais estratégias tiveram como função, entre outras, imprimir ritmo irregular à narrativa. Constatamos, também, que alguns nexos causais não se mostram claros à primeira vista nas passagens entre os blocos. Estabelece-se, assim, homologia entre a dificuldade de localização na narrativa, por parte do leitor, e a dificuldade de compreensão da experiência por parte do narrador. De maneira geral, poderíamos dizer que tais procedimentos narrativos, que marcam profundamente a estrutura da narrativa como um todo, se mostraram eficientes para destacar a voz titubeante do narrador perante o conjunto complexo de conflitos em que ele se vê enredado pela concatenação trágica dos acontecimentos. Tudo considerado, poderíamos dizer que a análise de tais procedimentos nos levou à conclusão de que a retórica da catástrofe, que transparece também através dos restos do trágico, coloniza todo o texto, deixando suas marcas tanto na trama, através das vidas dos personagens, quanto no próprio tecido textual, através dos recursos acima destacados.

Outro ponto importante e que, de alguma forma, orientou a análise do 3º capítulo foi a constatação da oscilação do foco narrativo. Destacamos que a posição do narrador é marcada, preponderantemente, por dois posicionamentos. Ora sua compreensão se rende ao impulso de conceber a experiência de forma a desvinculá-la do passado, de sua história e da identidade judaica, ora ele caminha em direção ao polo oposto e traz, para o texto, toda a problemática judaica, aderindo a tal narrativa, ainda que de forma enviesada e algo contrariada. Concluímos, então, que tal oscilação pode ser lida como ressonância do trágico porque se configura como esquema aprisionante, uma vez que sua lógica é caracterizada, justamente, pela indecibilidade e pela incerteza quanto à construção da própria história. São estas algumas das marcas que nos levaram a reconhecer um sujeito trágico a habitar o texto.

Mas, a existência de um sujeito trágico nos levou a postular sua presença também em algumas outras obras da literatura brasileira contemporânea. Baseando-se nas proposições de Cury (2015), Helena (2010;1012), Resende (2008) e Schollhammer (2009;2013), propusemos a existência de determinada linha de força na literatura brasileira que tem trabalhado, em seus textos,

refigurações do trágico. Seguindo os passos de Cury (2015), afirmamos que, mesmos guardadas as diferenças e dessemelhanças entre os autores arrolados em torno de tal linha de força, é possível constatar a presença de temáticas e abordagens comuns, que apontam para uma atitude de acolhimento do trágico em seus textos. Para trabalharmos o contemporâneo, decidimos concebê-lo como campo, de acordo com as postulações de Chamarelli (2014). Dessa forma, o lemos como espaço de relações entre diferentes forças vetoriais.

Com relação às formas residuais do trágico, que dão sustentação ao sujeito trágico, foram vistas, sob tal perspectiva, como forças presentes no campo contemporâneo. Nossa hipótese, construída a partir de algumas ideias de Nietzsche e de outras formulações de Foucault, era que tais forças se digladiavam em meio a outras em busca de hegemonia. No entanto, no complexo jogo de forças do campo contemporâneo, os vetores ligados às formas residuais do trágico estavam em desvantagem em relação a um conjunto de vetores que tem dominado, hegemonicamente, o campo contemporâneo. Esses vetores se organizam em torno às ideias de leveza, desprendimento, liquidez, hedonismo, narcisismo, entre outras. Quando postos em relação no campo, os vetores preponderantes no campo contemporâneo e aqueles ligados às formas residuais do trágico mostram-se antitéticos e tendem a se repelirem. No entanto, porque hegemônicos, os ligados às características valorizadas contemporaneamente não deixam espaço para a manifestação das formas residuais do trágico, que somente encontram guarida em alguns nichos específicos da arte. Especificamente, no caso do trabalho em questão, encontram guarida na referida vertente da literatura brasileira.

Assim, o objetivo do 4º capítulo foi explorar não só os curtos-circuitos, as relações tensas, mas também os possíveis pontos de contato entre o sujeito trágico, explorado na leitura de *Diário da queda* e presente na vertente já referida da literatura brasileira contemporânea, e a faceta contemporânea caracterizada através da leitura das obras de Lasch, 1983; Lipovetsky, 1989; Birman, 1999; Bauman, 2001; Costa, 2004, Sibilia, 2016. Na leitura da contemporaneidade de tais autores ganha destaque a proposição de um tipo de subjetividade que tem como marcas principais a exterioridade e a leveza. Mas que também é constituída pela prevalência de vetores espaciais em detrimento dos temporais. Essas questões foram abordadas tendo como referência, principalmente, as

reflexões de Birman (2004), Lipovetsky (2016) e Sibilia (2016). No entanto, para chegarmos a contrapor a modalidade subjetiva hegemônica na contemporaneidade àquela que constitui o sujeito trágico, de feição moderna, foi necessário explorar a formação da ideia de interioridade moderna. Assim, estabelecemos relações conflituosas entre interioridade / sujeito trágico e exterioridade / contemporaneidade. No entanto, devemos frisar novamente que, apesar da ideia de sujeito trágico guardar relação direta com a de interioridade, elas também se distanciam e estabelecem relações paradoxais.

Ao final do percurso, poderíamos dizer que duas grandes categorias conceituais fundamentais foram colocadas em relação neste trabalho: as de sujeito trágico e de contemporaneidade. No cômputo geral, foram destacadas não só as relações conflituosas, entre elas, mas também os pontos de contato. As conclusões, portanto, se mostraram congruentes com os objetos em questão, ambos, sujeito trágico e contemporaneidade, paradoxais e índices de abertura ao invés de fechamento.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo, Martins Fontes, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. Filosofia e tragédia. A filosofia como retomada da consciência trágica; tradução Henrique Burigo - In: *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*; tradução Henrique Burigo - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*; tradução Selvino J. Assmann - São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

_____. O que é o contemporâneo? In: *O que o contemporâneo? e outros ensaios*; tradução Vinícius Nicastro Honesko - Chapecó, SC: Argos, 2009.

ARISTÓTELES. *Poética*, trad., prefácio, introdução, comentário e apêndice de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1966.

_____. *Poética*, Coordenação Editorial: Janice Florido, São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000.

_____. *Ética a Nicômacos*. tradução Mário da Gama Kury. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1985.

AZEVÊDO, Sandra Amélia Luna Cirne de. *Para uma arqueologia da ação trágica: a dramatização do trágico no teatro do tempo*. Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2002.

BARBOSA, Tereza V. R; A Kátharsis trágica – uma entrega consciente ao desconhecido. In: *Kátharsis – reflexões de um conceito estético*. Org. Virgínia Figueiredo, Rodrigo Duarte, Verlaine Freitas e Imaculada Kangussu. Belo Horizonte, Ed. C/Arte, 2002.

BARNES, Jonathan. *The Cambridge Companion to Aristotle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*; tradução Plínio Dentzien - Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. *Modernidade e ambivalência*; tradução Marcus Penchel - Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*; tradução João Barrento - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

BIRMAN, Joel. *Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____ *O sujeito na contemporaneidade: espaço, dor e desalento na atualidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

BURNETT, Henry. *Para ler O nascimento da tragédia de Nietzsche*. São Paulo, Edições Loyola, 2012.

BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BRUNI, José Carlos. *Foucault: o silêncio dos sujeitos*. Tempo Social, Revista de Sociologia USP, São Paulo: 1(1): 199-207, 1º sem., 1989.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

CARNEIRO, Flávio Martins. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CHAMARELLI, Maurício. Notas a um campo contemporâneo: postular o campo. In: EYBEN, Piero (org.). *Pensamento intruso: Jean-Luc Nancy & Jacques Derrida*, Vinhedo, Editora Horizonte, 2014.

CHIARELLI, Stefania. O gosto de areia na boca – sobre Diário da queda, de Michel Laub. In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma. (Orgs.). *O futuro pelo retrovisor*. Rio de Janeiro, Rocco, 2013.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*; tradução Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago - 2ª edição, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COSTA, Gilmário Guerreiro da. *O Trágico Antigo e o Moderno: Ensaio sobre Filosofia e Literatura*. São Paulo: Annablume Clássica, 2014.

COSTA, Jean Gabriel Castro da. *Maquiavel e o trágico*. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Ciência Política da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010.

COSTA, Jurandir Freire. *O vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Novas geografias narrativas. In: *Letras de Hoje*, v. 42, p. 7-17, 2008.

_____ *Literatura: promessa de hospitalidade*. In: EYBEN, Piero; RODRIGUES, Fabrícia Wallace (orgs.) *Cada vez o impossível: Derrida*. Vinhedo: Horizonte, 2015. (213-226)

DIAS, Felício Laurindo. Releituras do trágico na ficção contemporânea: o cotidiano e o homem comum em Música Anterior, de Michel Laub. In: *Alumni – Revista Discente da UNIABEU*, V.1, n1, jan.-julho, 2013. Disponível em:

<<http://www.uniabeu.edu.br/publica/index.php/alu/article/view/1018>>. Acesso em: 10 out. 2013.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*; tradução Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias - Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.

DODDS, *Os gregos e o irracional*; tradução Paulo Domenech Oneto - São Paulo: Escuta, 2002.

DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia. (orgs.) *Mímesis e expressão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

DUNLEY, Glaucia. *O silêncio da Acrópole: Freud e o trágico: uma ficção psicanalítica*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária/Editora Fiocruz, 2001.

EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. Tradução Alzira Allegro, 1 ed., São Paulo: Editora Unesp, 2013.

FELSKI, Rita. (org.) *Rethinking Tragedy*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore: 2008.

FIGUEIREDO, Eurídice. Ecos de Auschwitz em Diário da queda, de Michel Laub. In: PALMERO GONZALEZ, Elena; COSER, Stelamaria. (Org.). *Entre traços e rasuras. intervenções da memória na escrita das Américas*. 1ªed. Rio de Janeiro: 7 Letras: Faperj, 2013, p. 91-105.

FIGUEIREDO, Luis C. M. *A invenção do psicológico: quatro séculos de subjetivação (1500-1900)*. São Paulo: Educ: Escuta, 1996.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto. (orgs.). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo, Unimarco Editora, 2004.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto; AMOROSO, Maria Betânia. (orgs.). *Travessias do pós-trágico: os dilemas de uma leitura do Brasil*. São Paulo, Unimarco Editora, 2006.

FONSECA, Márcio Alves da. *Michel Foucault e a constituição do sujeito*. São Paulo: Educ, 2016.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?*; tradução António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro - Lisboa: Passagens, 1992, pp.129-160.

_____. *A ordem do discurso*. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970; tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio - São Paulo: Edições Loyola, 2001.

_____. *A verdade e as formas jurídicas*; tradução Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais - Rio de Janeiro: Nau Editora, 2003.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*; com comentários e notas de James Strachey e Alan Tyson; traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão - Rio de Janeiro, Imago Editora, 1996.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo, Edusp, 2012.

GOLDHILL, Simon. *Reading Greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*; tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão - Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Os lugares da tragédia. In: ROSENFELD, K. H (org.). *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*; tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro – 12ª edição, 1ª reimpressão - Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*; tradução Enio Paulo Giachini - Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*; tradução Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves – 24ª edição, São Paulo: Edições Loyola, 2013.

HEGEL. *Estética: Poesia*. Trad. Álvaro Ribeiro, Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 2003.

HELENA, Lucia. *Ficções do desassossego: fragmentos da solidão contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010.

_____. *Náufragos da esperança: a literatura na época da incerteza*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012.

_____. *A tragédia grega*. REVISTA TEMPO BRASILEIRO "TEATRO SEMPRE", Rio de Janeiro, v. 72, n.1, 1983, p. 20-35.

HIRSCH, Marianne. Family pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory. In: Discourse, Vol. 1. No. 2, *Special Issue: The Emotions, Gender, and Subjectivity*, Wayne State University Press, 1993, pp.3-29. Disponível em: <www.jstor.org/stable/41389264> Acesso em 11/07/2017.

_____. The Generation of Postmemory. In: *Poetics Today*, Vol. 29, No. 1, 2008, pp.103-128. Disponível em: <<http://poeticstoday.dukejournals.org/content/29/1/103.abstract>>

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2009.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*; tradução Maria Elisa Cevasco; revisão da tradução Ina Camargo Costa - São Paulo: Editora Ática, 1996.

LASCH, Christopher. *O mínimo eu. Sobrevivência em tempos difíceis*; tradução João Roberto Martins Filho - São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

_____ *A cultura do narcisismo: a vida americana numa era de esperanças em declínio*; tradução Ernani Pavaneli Moura - Rio de Janeiro: Imago, 1983.

LAUB, Michel. *Música anterior*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____ *Longe da água*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____ *O segundo tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006

_____ *O gato diz adeus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____ *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____ *A maçã envenenada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LEBRUN, Gerárd. *O avesso da dialética. Hegel à luz de Nietzsche*; tradução Renato Janine Ribeiro, [tradução do prefácio: Claudio Marcondes] - São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

LEVI, Primo. *É isto um homem?*; tradução Luigi Del Re - Rio de Janeiro: Rocco, 1988

LESKY, Albin. *A tragédia grega*; tradução J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik - São Paulo: Perspectiva, 2006.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*; tradução Therezinha Monteiro Deutsch - Barueri, S.P: Manole, 2005.

_____ *O crepúsculo do dever: a ética indolor dos novos tempos democráticos*; tradução Fatima Gaspar, Carlos Gaspar - Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994.

_____ *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*; tradução Maria Lucia Machado - São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____ *Da leveza: rumo a uma civilização sem peso*; tradução Idalina Lopes - Barueri, SP: Manole, 2016.

LOURENÇO, Eduardo. *Da literatura brasileira como rasura do trágico*. In: LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2006.

_____ *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

_____ *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1999.

MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*; tradução Rogério de Almeida, Alexandre Dias - São Paulo: Zouk, 2003.

MARTINS, Leda Maria. *A fatalidade do desejo*. Senhora dos afogados, de Néelson Rodrigues. In: *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, V.7, n.1, 2000. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em 05 dez. 2013.

MARTON, Scarlett. *Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

MAURANO, Denise. *A face oculta do amor: a tragédia à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Editora UFJF, 2001.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 2012.

MONTE, Alfredo. Auschwitz, Alzheimer, Alcoolismo, Amizade e (quebrando o círculo) Natalidade: "Diário da Queda", de Michel Laub. *Resenha*. Disponível em: <<http://armonte.wordpress.com/?s=michel+laub>>. Acesso em: 09 out. 2013.

MOST, Glenn W. Da tragédia ao trágico. In: ROSENFELD, Karthrin H. *Filosofia e literatura: o trágico*; tradução Constança Ritter - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p.20-36, 2001.

MOURA, Carlos Alberto Ribeiro de. *Nietzsche: civilização e cultura*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

NIETZSCHE, F. (1872) *O nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*; tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg - São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 2007.

_____ *Obras incompletas*; seleção de textos de Gerard Lebrun; tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho - São Paulo: Nova Cultural, 1999.

_____ *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*; tradução de Mario da Silva - Rio e Janeiro, Civilização Brasileira, 1983.

NUSSBAUM, Martha C. *A fragilidade da bondade: fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega*; tradução Ana Aguiar Cotrim; revisão da tradução Aníbal Mari. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

ONFRAY, Michel. *A sabedoria trágica: sobre o bom uso de Nietzsche*; tradução Carla Rodrigues - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

PASTORE, Jassanan Amoroso Dias. *O trágico: Schopenhauer e Freud*. São Paulo: Primavera Editorial, 2015.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PIGLIA, Ricardo. Literatura e Psicanálise. In: *Formas breves*; tradução José Marcos Mariani de Macedo – São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIMENTA, Olímpio. *A invenção da verdade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

PRADO, Márcio Roberto do. Das máscaras que revelam: reflexões sobre o conceito de trágico. *Revista do Simpósio de Estudos Linguísticos e Literários*, V.2, n. 02, 2010. Disponível em: <<http://www.uftm.edu.br>.> Acesso em: 04 de dez. 2013.

RENAUT, Alain. *O indivíduo*. Reflexão acerca da filosofia do sujeito; Elena Gaidano – 2ª edição, Rio de Janeiro, DIFEL, 2004

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

RINESI, Eduardo. *Política e Tragédia: Hamlet, entre Hobbes e Maquiavel*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.

ROLNIK, Suely. Toxicômanos de identidade: subjetividade em tempo de globalização. In: *Cultura e subjetividade*, org: Daniel Lins. Campinas: Papyrus, 1997: p 19-24.

ROMILLY, Jacqueline. *A tragédia grega*; tradução Leonor Santa Bárbara – 2ª edição, Coimbra, Edições 70, 1997.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*, São Paulo, Perspectiva, 1977.

ROSENFELD, K. H (org.). *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

ROSSET, Clément. *Lógica do pior*, Fernando J. Fagundes Ribeiro, Ivana Bentes - Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 1989.

SAFATLE, Vladimir. *Grande Hotel Abismo: por uma reconstrução da teoria do reconhecimento*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

SANTORO, Fernando. Poesia e Verdade. Interpretação do problema do realismo a partir de Aristóteles. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 2009.

_____. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 2013.

SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Para uma crítica da compaixão*. São Paulo: Lumme Editor, 2009.

_____. As literaturas de testemunho e a tragédia: pensando algumas diferenças. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto. (orgs.). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco Editora, 2004.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

STEINER, George. *A morte da tragédia*; tradução Isa Kopelman - São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Antígonas*; tradução Miguel Serras Pereira - Lisboa: Antropos, 1995.

STERZI, Eduardo. Formas residuais do trágico. Alguns apontamentos. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto. (orgs.). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo, Unimarco Editora, p. 103-111, 2004.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*; tradução Pedro Sussekind Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 2004.

_____. *Teoria do drama burguês*; tradução Luiz Sérgio Repa - São Paulo: Cosac Naif, 2004.

_____. *Teoria do drama moderno*; tradução Raquel Imanishi Rodrigues São Paulo: Cosac Naif, 2011.

TAYLOR, Charles. *As fontes do self. A construção da identidade moderna*; tradução Adail Ubirajara Sobral, Dinah de Abreu Azevedo – 4ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

TOLEDO, Alexandre Mauro. *Mímesis e tragédia na Poética de Aristóteles*. Dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, Belo Horizonte, 2005.

VECCHI, Roberto. O que resta do trágico. Uma abordagem no limiar da modernidade cultural brasileira. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto.

(orgs.). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo, Unimarco Editora, p. 113-126, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia antiga na Grécia Antiga*; vários tradutores - São Paulo: Perspectiva, 2011.

VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*; tradução Betina Bischof - São Paulo: Cosac Naify, 2002.