

Capa: cena da peça *Il berretto a sonagli* de Luigi Pirandello
direção de Lamberto Puggelli, fotografia de Luigi Ciminaghi
© Luigi Ciminaghi

Raymond Williams, *Modern Tragedy*

© Hogarth Press, 2002

Tragédia moderna

© Cosac & Naify, 2002

Coleção Cinema, teatro e modernidade

Coordenação editorial Ismail Xavier

Projeto gráfico e capa Elaine Ramos

Tradução Betina Bischof

Preparação Vadim Nikitin

Revisão Ada Santos Seles e Nelson Barbosa

Catálogo na Fonte do Departamento Nacional do Livro
[Fundação Biblioteca Nacional]

Williams, Raymond [1921-1988]

Raymond Williams: Tragédia moderna

Título original: *Modern tragedy*

Tradução: Betina Bischof

São Paulo: Cosac & Naify, 2002

272 p.

ISBN 85-7503-154-6

CDD:792.01

1. Teoria do teatro 2. Crítica teatral 3. Raymond Williams

COSAC & NAIFY

Rua General Jardim, 770, 2º andar

01223-010 São Paulo SP

Tel: (55 11) 3218-1444

Fax: (55 11) 3257-8164

info@cosacnaify.com.br

www.cosacnaify.com.br

Atendimento ao professor: [55 11] 3218-1466

Raymond
Williams

**Tragédia
moderna**

tradução
Betina Bischof

Cosac & Naify

1. De herói a vítima

A feitura da tragédia liberal, para Ibsen e Miller

Assistimos, em nossa época, ao ápice e ao declínio da tragédia liberal. Compreender a sua estrutura de sentimento é um problema central. Somos todos, em alguma medida, ainda governados por ela, mesmo agora, quando podemos ver que ela não está conseguindo se manter.

No centro da tragédia liberal há uma situação isolada: um homem no ponto culminante de seus poderes e no limite de suas forças, a um só tempo aspirando e sendo derrotado, liberando energias e sendo por elas mesmas destruído. A estrutura é liberal na ênfase sobre a individualidade que se excede, e trágica no reconhecimento final da derrota ou dos limites que se impõem à vitória. Foi-nos dado conhecer, por quase quatro séculos, uma tensão entre o impulso do indivíduo e a resistência absoluta; essa mesma tensão, no entanto, assumiu muitas formas, que temos de tentar distinguir. O curso que devemos tomar é, ao final, a transformação do trágico em vítima trágica.

A tragédia tem sido, para nós, principalmente, o conflito entre um indivíduo e as forças que o destroem. Quando um sentimento apresenta-se de modo assim forte, é capaz de moldar de forma tão absoluta o pensamento que o próprio passado é absorvido e transformado, e a arte dos outros passa a viver apenas em sua luz. A nossa leitura da tragédia grega é talvez o exemplo mais claro disso. Até há muito pouco tempo, contra as evidências, reconstituíamos o dra-

na trágico grego de acordo com esta imagem de nós mesmos: o herói trágico, no centro da peça, magnificamente exposto a um esmagador desígnio externo. Tentamos levar a psicologia, porque essa é a nossa ciência, ao âmago de uma ação para a qual ela não pode nunca ser relevante de um ponto de vista crítico. Buscamos um erro trágico, capaz de dar início a uma tal ação, no caráter do homem individual. E no entanto torna-se claro agora (em um tempo em que, significativamente, a nossa própria estrutura dominante de sentimento começa a se desintegrar) que a ação trágica dos gregos não se baseava em indivíduos, ou na psicologia individual, em qualquer dos sentidos que nós a ela atribuímos. Essa tragédia fundamentava-se na história, e não numa história humana, somente. O seu ímpeto vinha não da personalidade de um indivíduo, mas do legado e das relações de um homem, num mundo que em última análise o transcendia. O que vemos, então, é uma ação geral tornada específica, e não uma ação individual tornada geral. Aquilo que nos é dado a conhecer não é o caráter, mas a mutabilidade do mundo. A vida humana como tal, sempre e em toda parte, está sujeita a essas instâncias. O caso exemplar, fazendo que nos recordemos, revivendo esse conhecimento, traz terror e piedade à condição humana geral.

Afirma-se que o cristianismo alterou essa visão de mundo, conferindo uma nova ênfase sobre o indivíduo. O fato, no entanto, parece duvidoso, principalmente em relação à suposição que se faz da existência de uma tradição cristã única. Não existe nenhuma tragédia importante, no mundo cristão, até o advento do humanismo e, na verdade, do individualismo. Na nossa própria literatura, não há tragédia importante anterior à liberação de energia pessoal, ou à ênfase no destino pessoal, que podemos ver, se nos voltarmos para o passado, já no processo complexo do Renascimento e da Reforma. À época de Shakespeare e Marlowe, a estrutura que agora conhecemos estava sendo ativamente formada: um homem individualizado, com suas próprias aspirações, com sua natureza própria, inserido numa ação que acaba por levá-lo à tragédia.

Somos obrigados a reconhecer esse novo espírito, mesmo que tenhamos corretamente lembrado a forte influência que uma interpretação diferente e tradicional da vida ainda exercia. Não poderemos, certamente, entender a tragédia elisabetana se deixarmos de observar os elementos que nela persistem e que têm

sua origem em uma visão medieval do mundo. As antigas concepções de ordem e hierarquia, as intrincadas conexões entre homem e natureza estão presentes ali não apenas no discurso operante, mas em algumas das convenções essenciais da forma dramática. É relativamente fácil demonstrar essas continuidades, particularmente a continuidade da tradição das "moralidades"¹⁵, que condensa todas essas questões na relação entre indivíduo, tipo e uma condição comum. Essas continuidades, no entanto, encontravam-se no âmbito de um processo de mudança muito ativo. Temos apenas de retroceder cem anos, a partir de Marlowe, e veremos, na moralidade *Everyman* [c. 1500], o que essas idéias e convenções fundamentais produziram por sua própria conta. A morte chega a *Everyman* no meio da vida e é, obviamente, temida; tenta-se evitá-la. Mas a ação, de forma confiante, impele *Everyman* à frente, até o limiar daquele cômodo escuro no qual ele deve desaparecer. O aspecto mais notável dessa confiança é que, fisicamente, sobre um tablado disposto acima do cômodo escuro, o próprio Deus espera por *Everyman*. A hesitação em entrar é ainda forte; o interior do cômodo não pode ser vislumbrado. Mas entrar nele não é apenas inevitável, é também o único meio pelo qual *Everyman* pode ir ter com o seu Pai. Enquanto essa dimensão se mantém, há aversão e medo, mas aí a posterior voz trágica não pode aparecer. Quando essa voz finalmente surgir, será inconfundível: um homem, só, indo ao encontro de seu fim. Agora, do ponto de vista dramático, não se trata, apenas, do fato de que Deus se tenha retirado do tablado. O fato é que também a vida, antes desse momento extremo, é vivida de maneira completamente distinta. Onde havia existido, em *Everyman*, uma congregação da vida em categorias gerais e formais, há agora uma particularidade, uma transitoriedade, uma consciência ativa do processo. Muito do novo drama, mesmo quando os seus pontos de referência são categorias conhecidas, extrai a sua expressão mais ativa da consciência do eu num momento de passagem da experiência: uma autoconsciência que é agora em si mesma dramática, e cuja expressão exige que novos meios dramáticos sejam utilizados. O processo comum da vida é visto, em sua maior intensidade, numa experiência individual.

¹⁵ Gênero de teatro muito cultivado nos séculos xv e xvi, que tinha por finalidade a sátira moralizante, fazendo uso de personagens alegóricos [N. T.].

A ação se modifica analogamente. Apresenta-se repetidamente enraizada na natureza de um homem individualizado. É verdade que esse homem, esse herói, acaba por encontrar seus limites: limites trágicos, incluindo o limite absoluto da morte. Mas é também verdadeiro que, de maneira recorrente, ainda que não invariavelmente, *ele procurou alcançar* esses limites: colocou toda a sua energia num percurso movido pela aspiração e pelo desejo, que no entanto, ao final, põe a descoberto os seus limites. Muito da riqueza extraordinária desse drama, além da incomparável celebração da particularidade da vida, reside precisamente na descoberta e na exploração desses limites, que nunca são apenas a morte. Aqui, certamente, a permanência de ordens e hierarquias, as categorias usuais do humano exercem a sua necessária pressão. Há uma confusão, uma excitante confusão, à medida que as pressões são tomadas e testadas no ato vivo.

Mas os limites que os homens alcançam no seu desafio à lei não são apenas esses. Há também novos limites, agora, no interior do próprio homem. A ordem pode ser rompida no interior da personalidade tão decisiva e tragicamente quanto em outros âmbitos. Colapso e loucura, como experiências privadas, deixaram-se explorar e compreender há bem pouco tempo. A ênfase, se consideramos o fato em profundidade, não está na nomeação dos limites, mas na descoberta e na exploração intensas e embaralhadas desses limites. As categorias tradicionais se afirmam, mas tudo é colocado em questão, numa explosão tão grande de energia que parece, por vezes, reduzir todo o corpo humano a pedaços. Aqui, decididamente, está uma das origens da estrutura de sentimento que perseguimos: o ímpeto de energia viva, em homens que se apresentam como indivíduos, contra limites que tinham sido, anteriormente, dispostos em uma ordem segura, mas que agora, embora ainda presentes e ativos, são reconhecidos e nomeados de forma nova — questionados, fragmentados e também confundidos, como consequência de novas experiências e novas fontes de tragédia. A voz trágica da nossa própria tradição mais imediata se faz ouvir então pela primeira vez: a aspiração por um sentido, nos limites últimos da força de um homem; os sentidos e as respostas conhecidos são afirmados, embora também questionados e derrubados pela experiência contraditória.

A mais importante permanência para a subsequente história do drama foi

a de uma ordem pública no centro da qual acontece, não obstante, a tragédia pessoal. O herói é ainda, usualmente, o homem de posição, o príncipe. Uma ordem pode nascer ou cair com ele, ser afirmada ou rompida por meio dele, mesmo quando aquilo que o impulsiona é uma energia pessoal. O herói trágico é ainda marcado por uma alta condição social que define a sua importância geral, mesmo quando, nesse novo tratamento dado à vida, o herói não é mais idêntico à sua condição, ou pelo menos pode ser visto de uma forma diferente. Se na tragédia grega a condição social do herói, com tudo o que implicava de hereditariedade, parentesco e obediência encerrava e envolvia a personalidade, desenvolvida apenas na exata medida requerida pela ação geral, encontramos agora, na tragédia elisabetana, uma personalidade inserida nos limites de uma condição similarmente caracterizadora e, ao mesmo tempo, estendendo-se para além desses limites; o conflito que pode então resultar dessa coexistência é, muitas vezes, uma das fontes da tragédia. Assim, a tensão geral da ação, que acontece no embate entre as energias vitais exploratórias e tudo o que se conhece por ordem, é repetida, no herói, na tensão que se instala entre o homem visto como um indivíduo e o seu papel social. Essa tragédia formou-se, especificamente, nessas tensões.

Nesta etapa de desenvolvimento, podemos falar, sem incorrer em imprecisão, de uma tragédia humanista, embora ainda não seja possível mencionar, se quisermos ser precisos, a tragédia liberal. A fase seguinte caracterizou-se, com efeito, como um desmoronamento das tensões que haviam produzido aquele teatro notável. No começo do século XVIII, foi feito um esforço definido na Inglaterra para adaptar a tragédia aos hábitos de pensamento da vida burguesa. Essa tentativa, necessária e compreensível, teve pouco êxito imediato, ainda que a sua imitação na França e na Alemanha tenha fornecido um dos elementos para a emergência da tragédia moderna séria. Se olharmos para trás, é fácil atentar-mos para a mudança mais comumente discutida: a mudança de *status* do herói.

Stripped of Regal Pomp, and glaring Show

His Muse reports a tale of Private Woe

Works up Distress from Common Scenes in Life

*A Treacherous Brother, and an Injur'd Wife.*¹⁶

Mas uma outra coisa está acontecendo, além da mudança de posição:

*Long has the Fate of Kings and Empires been
The common business of the Tragick Scene,
As if Misfortune made the Throne her Seat,
And none could be unhappy but the Great...
Stories like this with Wonder we may hear,
But far remote, and in a higher Sphere,
We ne'er can pity what we ne'er can share.*¹⁷

Ou ainda:

*The Tragic Muse, sublime, delights to show
Princes distress and scenes of royal woe;
In awful pomp, majestic, to relate
The fall of nations or some hero's fate:
That scepter'd chiefs may by example know
The strange vicissitude of things below;
What dangers on security attend,
How pride and cruelty in ruin end;
Hence Providence supreme to know, and own
Humanity adds glory to a throne.
In ev'ry former age and foreign tongue
With native grandeur thus the goddess sung.*

¹⁶ "Despido de pompa real e deslumbrante ostentação/ A sua musa conta uma história de infortúnio pessoal/ Desenvolve a desgraça a partir de cenas comuns da vida/ Um irmão traícoeiro e uma mulher ferida." [N. T.]

¹⁷ "Por muito tempo o destino de reis e impérios foi/ O assunto usual da cena trágica,/ Como se o Infortúnio tivesse feito do trono a sua herdade,/ E ninguém pudesse ser infeliz, exceto os grandes.../ Histórias como essas ouviremos com assombro./ Mas de modo distanciado e numa esfera mais elevada./ Não podemos ter piedade daquilo de que nunca compartilhamos." [N. T.]

*Upon our stage indeed with wished success
You've sometimes seen her in a humbler dress...
The brilliant drops that fall from each bright eye
The absent pomp with brighter gems supply.
Forgive us then, if we attempt to show,
In artless strains, a tale of private woe.
A London 'prentice ruined, is our theme...*¹⁸

E finalmente:

*From lower Life we draw our Scené's Distress:
— Let not your Equals move your Pity less.*¹⁹

O que notamos aqui é a nova e isolada ênfase sobre a piedade: piedade como compaixão. Essa é a indicação de um humanitarismo em crescimento, ao menos como aspiração. Mas o interessante aqui é o contraste entre piedade e pompa, e a forma como se interpreta a tragédia anterior, interpretada como se a classe social propriamente dita fosse o fator decisivo. Era inevitável, está

¹⁸ "A Musa Trágica, sublime, deleita-se em mostrar/ Príncipes atormentados e cenas de infortúnios reais/ Em uma pompa solene, majestosa, narrar/ A queda das nações e o destino de algum herói:/ Que esses chefes investidos de poderes reais possam por meio de exemplo saber/ Da estranha vicissitude das coisas que acontecem abaixo:/ Os perigos que resultam da segurança,/ E como o orgulho e a crueldade terminam em ruína:/ Desse modo, conhecer a suprema Providência, e a própria/ Humanidade confere glória a um trono./ Em cada época anterior e língua estrangeira/ Com grandeza, assim, a deusa cantou./ Sobre o nosso palco, com votos de sucesso/ Vocês algumas vezes a viram em vestes modestas.../ As brilhantes gotas que caem de cada olho/ Substituam a pompa ausente com as mais brilhantes jóias./ Perdoem-nos, então, se tentamos mostrar./ Numa linhagem e estirpe simples, uma narrativa de infortúnio pessoal./ Um arruinado aprendiz de Londres é o nosso tema..." [N. T.]

¹⁹ "Da vida inferior extraímos o infortúnio da nossa cena./ — Não deixem que os seus iguais produzam em ti menos piedade." [N. T.]

claro, em uma época de revoluções burguesas, que as conexões feudais e pós-feudais entre o poder do príncipe e a ordem do universo fossem rejeitadas. Mas o que acontece, na prática, no âmbito dessa rejeição, é uma evidente perda de dimensão, que podemos definir como a perda de uma vinculação humana em qualquer outro nível que não o nível privado. Humanitarismo, como uma ideologia, é a expressão exata dessa redução. Ele expressa compaixão e solidariedade entre indivíduos, mas tacitamente exclui qualquer concepção positiva de sociedade e, portanto, qualquer visão clara de ordem ou justiça.

É obviamente fácil culpar o burguês por isso, como fizeram tantos historiadores do teatro. Mas a simples censura convenientemente omite a verdadeira etapa intermediária, na qual a ordem feudal, como expressa no drama, desmoronou a partir de dentro. A enfática exploração das tensões entre individualidade e ordem tinha de fato cessado abruptamente no começo do século XVII, no que se refere ao drama. O desafio social decisivo da Revolução Inglesa poderia ter produzido novos tipos de dramaturgia, mas não o fez; a desconfiança puritana com relação ao drama foi provavelmente decisiva para isso. O que aconteceu de fato foi uma separação entre o drama e o corpo mais vivo da sociedade; a redução das grandes tensões da tragédia elisabetana a "pompa" e "ostentação" aconteceu dentro do próprio e persistente drama da minoria. A energia do herói, desejando entender-se aos limites humanos, foi convencionalizada nas posturas fixas da "tragédia heróica". Pope pode descrever o *Catão* [1713] de Addison como

A brave man struggling in the storms of fate,
And greatly falling with a falling State²⁰

mas a descrição mais verdadeira, daquilo que veio a ser a tragédia, é a de Cotes:

What pen but yours could draw the doubtful strife
Of honour struggling with the love of life?²¹

²⁰ "Um bravo homem lutando nas tempestades do destino/ E grandiosamente decaindo com um Estado em queda" [N. T.].

O conflito de paixões fixas e formais diante das obrigações igualmente fixas e formais, próprias à posição social elevada e à honra, havia decididamente substituído as tensões anteriores mais criativas. Quando os trágicos burgueses rejeitaram a "pompa", estavam dirigindo-se a um elemento já desprovido de importância.

Posição social, por assim dizer, tornou-se classe, e, uma vez feita essa transformação, era inevitável uma nova definição de tragédia. Posição implicava ordem e conexão; classe era apenas uma separação, no âmbito de uma sociedade informe e indeterminada. A tentativa de estabelecer um elo humano dizia respeito então, necessariamente, a uma questão de solidariedade humana em relação a um "infortúnio privado" e a uma "desgraça privada". O crescimento de uma piedade operante se fez acompanhar de uma fé naquilo a que se deu o nome de redenção: e que era, na verdade, remorso e uma mudança de crença. Não se trata apenas de que essa estrutura de sentimento tenha dificultado a própria feitura da tragédia; tal perda seria pequena se a estrutura realmente se mantivesse. Também não se pode afirmar que a tentativa de combinar estruturas díspares produziu, por si só, uma tragédia sentimental, agora desprovida de valor. A perda importante é de dimensão e referência. Há um evidente hiato entre solidariedade privada e ordem pública. Os trágicos burgueses, movidos por piedade e compaixão, e esforçando-se por ser realistas, foram na verdade enganados por esse hiato, no qual nenhum realismo é possível, porque as fontes da tragédia não eram, mesmo na experiência desses trágicos, *somente* privadas. A peça mais conhecida desse período, *The London merchant* [O mercador de Londres] [1731], de Lillo, é explicitamente social. E o que devemos notar, então, é que a piedade e a compaixão têm pouca chance, exceto enquanto gestos, contra os imperativos reais e declarados da nova sociedade. Onde a propriedade está em questão, como nesta história do aprendiz ladrão, o julgamento é claro e incontestável. Vincula-se o roubo ao assassinato de forma sistemática e mística, tal como antes vinculava-se a rebelião à instauração da desordem no universo. Então, o cadafalso é erguido, com a sua

²¹ "Que pena, que não a tua, poderia desenhá-la a duvidosa disputa/ Da honra lutando com o amor pela vida?" [N. T.]

própria forma de inevitabilidade, e os sentimentos humanitários de piedade e solidariedade têm de ficar à sua sombra. A execução se acompanha da aflição, e o humanitarismo chega, assim, aos seus limites.

O que vemos, assim, por trás da perda de dimensão, é uma ratificação complacente da estrutura social em vigor. O crime não compensa, e o crime tem a ver com a propriedade. A arbitrariedade do poder havia sido, na experiência, um fato ligado ao sangue; as suas pretensões podiam ser descartadas como pompa. Mas a arbitrariedade da propriedade é um dado humano, cujo exame teria exigido uma coragem que faltava aos trágicos burgueses. De forma oblíqua e confusa, reconhece-se que a luta por dinheiro substituiu a luta por poder como um motivo humano e um motivo trágico. A ruptura da família, como efeito da cobiça pelo dinheiro, está obliquamente presente em *Fatal curiosity* [Curiosidade fatal] [1736], de Lillo. Mas a ordem não é questionada de maneira séria, e certamente não pode ser vinculada à dimensão total do desejo humano. A tragédia burguesa foi criticada por ser demasiadamente social, por excluir a referência universal da renascença e da tragédia humanista. Um outro modo de colocar a questão é dizer que ela não é suficientemente social, porque com a sua ética privada de piedade e compaixão não podia transpor as reais contradições do seu próprio tempo entre o desejo humano e os limites sociais agora impostos a ele. Por meio do seu discurso duplo de piedade e conexão, escutamos as primeiras e débeis manifestações do como vítima: com o antigo heroísmo já distante, os limites são conhecidos, embora ainda não nomeados. Quando finalmente conheceram-se e nomearam-se de fato os limites, na figura de uma sociedade falsa, o herói pôde reemergir como um rebelde em luta contra ela. Mas isso aconteceria, efetivamente, apenas um século mais tarde, no período da tragédia liberal.

A tragédia burguesa, como uma força criativa, definhou rapidamente nas suas formas originais. Em certo sentido, tornou-se subterrânea, levada a essa condição pelas suas próprias contradições. A energia questionadora ressurgiu sob estranhas formas na tragédia romântica. O que é absolutamente evidente, ao longo de todas as falhas do drama romântico, é a ocorrência de uma renovação e de uma revigorada afirmação da energia individual. Os desejos do homem são novamente intensos e imperativos; alongam-se, tateantes, e põem à

prova o próprio universo. A sociedade é identificada como convenção, e a convenção, como inimiga do desejo. A revolta individual é humanista, num nível consciente. Prometeu e Fausto são os seus heróis característicos. Mas a condição do desejo, inconscientemente, é a de ser sempre proibido. O que então acontece é que as formas do desejo se tornam tortuosas e com frequência perversas, e aquilo que é visto como revolta é, mais apropriadamente, um desafio desesperado lançado a céu e inferno. Há um interesse correlato dirigido ao remorse: profundo, penetrante, e estendendo-se além de todas as suas causas nominais. Na tragédia romântica, o homem é culpado do definitivo e inominado crime de ser ele mesmo.

A impossibilidade de achar um espaço acolhedor no mundo; a condenação a uma errância culpada; a dissolução do eu e dos outros em um desejo que está além de todos os relacionamentos: esses temas românticos são uma fonte importante de quase toda a tragédia moderna. O desejo é absoluto, mas acontece, paradoxalmente, num contexto em que o homem foge de si mesmo. No interior desse paradoxo, um dramaturgo de gênio afinal iria trabalhar. À época da maturidade de Ibsen, surgiria aquela que seria a última fonte da tragédia liberal: a progressiva e segura identificação de uma sociedade falsa como o verdadeiro inimigo do homem; o nomear, em termos sociais, de uma alienação anteriormente inominada. Esse pensamento social exerceu influências de natureza diversa. Levou, numa direção, à negação da tragédia. O homem não apenas tinha-se feito a si mesmo, mas podia ser feito por si mesmo. Ao desejo romântico de redenção e regeneração foi dada, nesta tendência, uma definição social mais ou menos precisa: quando o homem chegava aos limites que usualmente davam origem à tragédia, tornava-se consciente da natureza desses limites, e podia começar por suprimi-los. Se essa supressão era vista como um processo social, não levava à tragédia, de modo algum, ao menos no século XIX. A idéia de tragédia, na verdade, era descartada como mistificação e fatalismo: uma ironia que ainda nos ronda, agora que a tragédia coletiva e a sociedade trágica fazem parte, ampla e profundamente, da nossa experiência. Mas essa não foi, de modo algum, a trajetória liberal. O que emergiu dali, como uma imagem dominadora, não foi a revolução, mas o libertador individual. Atuando por conta própria, e por suas próprias razões, um homem sozi-

nho podia modificar os limites humanos e transformar o seu mundo. Tendo atrás de si a tragédia romântica, e à sua frente a tragédia existencialista, essa concepção se apresentava ainda na sua forma mais pura no fim do século XIX. Por um ato de escolha, por um ato de vontade, o indivíduo recusava o papel de vítima e tornava-se um novo tipo de herói. O heroísmo não estava na nobreza do sofrimento, quando os limites eram alcançados. Residia agora, de maneira inequívoca, na própria aspiração. O que se requeria era auto-realização, e qualquer desses processos constituía-se numa libertação geral. O homem, singular, como fato do discurso, tornou-se plural e maiúsculo: Homem.

A tragédia liberal, no seu completo desenvolvimento, alimentou-se de todas as fontes mencionadas, criando, no entanto, numa forma e pressão novas, uma nova e específica estrutura de sentimento. É importante, neste estágio, tentar não fragmentá-la, quando ela aparece em Ibsen. A sondagem humanista dos alcances desconhecidos da vida; a preocupação burguesa com o humanitarismo e com o dinheiro; as intensidades românticas de alienação, remorso e desejo pervertido; o reconhecimento social de instituições inertes e de crenças limitadoras: todas essas facetas estão presentes em Ibsen, mas numa combinação dinâmica, não como influências separadas. Tentar reduzir a sua obra a uma dessas linhas tornou-se uma prática comum na crítica: Ibsen, o crítico social; Ibsen, o romântico ou o existencialista: cada uma delas foi apresentada de forma plausível. Mas o real interesse situa-se onde se situa a obra, no combate dessas forças e na sua combinação num drama específico.

Em suas peças, Ibsen cria de maneira recorrente — e com uma extraordinária riqueza de detalhes — relacionamentos falsos, uma sociedade falsa, uma falsa condição humana. Os pontos de referência ao longo dessa escala são muitas vezes difíceis de distinguir. A mentira imediata está quase sempre presente, mas há uma grande variação na sua referência definitiva, que se volta, algumas vezes, a uma condição que pode ser alterada; outras, a uma condição absoluta; e frequentemente, de modo ambíguo, a um meio caminho entre as duas. E no entanto a referência generalizadora, qualquer que seja o tipo, é persistente; a mentira nunca é meramente local, porque é vista como o sintoma de uma condição geral. Com relação à tragédia liberal, a luta contra a mentira é, de modo característico, individual; um homem lutando pela sua própria vida.

A vocação de Brand é “Tudo ou nada”, e o entrar em acordo é pessoalmente impossível:

Uma coisa sua você não deve desperdiçar,
De todos, o seu eu mais profundo;
Não deve sujeitá-lo, não deve curvá-lo,
Nem deter o fluxo de seu chamado.

Ou ainda:

Realizar completamente o eu,
Esse é um direito do homem,
E não desejo mais que isso.

Ao mesmo tempo, o “direito” é também o “chamado”:

Um grande deu-me uma incumbência. *Preciso segui-la.*

O chamado para a totalidade é visto como auto-realização e, no entanto, também como necessário. O direito e a obrigação coincidem na auto-realização, e ainda nas clássicas declarações liberais.

No entanto, o que importa na auto-realização é que ela desafia, mortalmente, a ordem consensual existente. Porque aqui a mentira é real: os homens têm medo da totalidade e da realização. Como argumenta o superintendente:

O modo mais certo de destruir um homem
É transformá-lo num indivíduo.

Os homens decidiram-se por uma vida fragmentada, como o caminho mais fácil, mas essa decisão implica a doença da sua própria vida pessoal e da sociedade a que pertencem. A rotina é destrutiva, mas destrutivas são também as quebras violentas de rotina, as simples recusas. O que se requer é uma nova e absoluta concordância porque

Nosso tempo, nossa geração estão doentes
E precisam ser curados.

Desse modo, o indivíduo, realizando-se de maneira absoluta, torna-se — ou se oferece como — o libertador. Essa posição é alcançada de forma recorrente em Ibsen, mas a solução para ela é variável. Em *Pilares da sociedade* [1877], *Casa de bonecas* [1879], *Inimigo do povo* [1882], a recusa em fazer concessões é levada a cabo de maneira clara, tendendo, se não em direção à libertação, pelo menos na direção de um desafio individual positivo. Em *Peer Gynt* [1867], o que parece ser a procura de uma auto-realização mostra-se, ao final, como simples evasão: o eu, sozinho, separado da realidade do mundo e dos relacionamentos, definha e se perde, para ser redimido apenas pelo retorno. Mais comumente, em graus diferentes de intensidade, a luta que o indivíduo trava é vista como necessária e trágica. Fugir a uma realização, por causa das concessões feitas, produz relacionamentos falsos e uma sociedade doente; o esforço de atingir a realização, no entanto, termina recorrentemente em tragédia: o indivíduo é destruído na tentativa de escapar do seu mundo parcial.

Esse é o dilema da tragédia liberal — um ponto cuja compreensão é, em muitos aspectos, difícil. A simples posição é a do herói libertador confrontado e destruído por uma falsa sociedade: o mártir liberal. Fica claro que Ibsen conhecia esse sentimento; ele encontra expressão memorável em Stockmann. Mas não é por meio desse modelo que Ibsen leva os seus heróis à morte. Stockmann, confrontando-se apenas com essa realidade, é mais forte e sobrevive:

O homem mais forte do mundo é aquele que permanece o mais isolado.

Nem é por mero acidente e complicação que o herói morre. A tragédia, de fato, é ajustada à forma da aspiração, no significativo conceito de *dívida*.

Na ação e no conjunto de imagens que as peças apresentam, a natureza da dívida é insistentemente explorada. Da mesma forma que o desejo não pode ser simplesmente reduzido à reforma social, a um chamado religioso ou à expressão da personalidade, permanecendo obstinadamente universal — a libertação do espírito e energia humanos —, assim também a dívida não pode

ser reduzida a obrigações herdadas, a uma sociedade que se verga ao peso de concessões ou ao pecado original. Essas são comumente as formas nas quais o desejo e a dívida aparecem, mas as peças reais são, mais frequentemente, um exame das forças conflitantes do que uma definição delas. Assim, ao passo que em *Brand* [1865] há um simples fatalismo —

O sangue das crianças deve ser derramado
Para expiar a culpa dos pais

— fica claro, também, que novas dívidas são contraídas na própria recusa a fazer concessões; é o próprio Brand e não meramente Brand, o filho, ou o ser humano que ao final será culpado. A posição seria mais simples se essa culpa fosse então condenada e se a voz que chega por meio da última avalanche — “Ele é o Deus do amor” — fosse um veredicto. Mas não é esse o caso. Brand tinha de fazer o que fez, e todavia era necessário que chegasse até esse ponto. Essa não é uma tragédia ética, em que uma escolha diferente poderia ter trazido a segurança. A escolha e o destino não admitem nenhuma alternativa real.

Em Ibsen, o que ocorre reiteradamente é que o herói define um mundo oposto a ele, marcado pela mentira, por concessões e posturas estereis, apenas para reconhecer, ao longo de sua luta contra esse mundo, que, como homem, ele pertence a esse mesmo universo e tem a herança destrutiva desse mundo dentro de si. Ibsen tentou esta ou aquela saída ao procurar escapar a esse impasse trágico, mas retornou freqüentemente a ele, confessando o seu terrível poder:

Fantasmas!... Eu quase acredito que sejamos todos fantasmas, Pastor Manders. Não é apenas o que herdamos de pais e mães aquilo que passa em nós. É todo tipo de idéia inútil, velhas crenças sem vida, e assim por diante. Eles não estão vivos, mas agarram-se a nós por tudo isso e não podemos jamais nos livrar deles. Sempre que leio um jornal, parece que vejo fantasmas movendo-se furtivamente por entre as linhas. Deve haver fantasmas espalhados por todo o país, tão numerosos quanto os grãos de areia do mar. E então somos, todos nós, tão desgraçadamente tomados pelo medo da luz.

Essa postura, afirmada com tanta frequência, não é um pretexto para render-se à escuridão. O brado pela luz, o desejo de ser capaz de escapar de um tal mundo, é persistente e enfático:

Dê-me ar e o esplendor do dia...

Da escuridão em direção ao dia...

Uma noite de verão no planalto

A alegria da vida... sempre, sempre a alegria da vida — luz e brilho do sol e o ar glorioso...

Mãe, dê-me o sol.

Mas, como essa última frase — o brado de morte de Osvald — nos faz lembrar, a luz é apenas uma aspiração alquebrada nos limites da resistência humana ao sofrimento. O fim significativo é dado, não pela morte de Cristo, mas pela morte de Júlio, o Apóstata.

Bela terra, bela vida... Oh Hélio, Hélio, por que me traísteis?

Não há uma desistência da vida e um voltar-se para a morte, não há nenhuma resignação trágica. Os heróis de Ibsen de forma característica morrem lutando, combatendo, procurando o alto: o desejo de luz é confirmado e não negado por essas mortes. Neste sentido, eles são ainda heróis, mas são também heróis trágicos. Os fantasmas

agarram-se a nós ... e não podemos jamais nos livrar deles.

Ou como afirma o liberal Rosmer:

Não podemos jamais nos esquivar a eles, nós, os desta casa.

Ibsen parece depender, como parte da sua linguagem seguramente depende, de uma idéia tradicional do pecado original. Mas a consequência da sua obra como um todo é, na verdade, uma transformação desse quadro. Ele já-

mais abre mão da idéia de uma sociedade falsa, mesmo quando se dá conta de que as complexidades dessa sociedade corroem as vidas daqueles que se opõem a ela. Ele também nunca, verdadeiramente, quis dizer "pecado" ao utilizar a palavra "dívida". As dívidas que têm importância na derrocada de seus heróis estão sujeitas à luta por vida e luz, por mais inconstante que isso algumas vezes se mostre. Quando utilizamos a palavra "pecado" em relação ao desejo de Adão, não levamos em conta a vida humana, em qualquer sentido que implique aspiração e desejo. E no entanto, em Ibsen, esse desejo é profundo e válido. Isso se mostra da forma mais clara em *Imperador e Galileu* (1873), no qual o falso mundo do poder e a falsa doutrina da resignação são igualmente rejeitados, na luta pelo "terceiro império", em que "o espírito dos homens estará novamente de posse de sua herança". É a falsa condição do espírito contra a carne que Júlio combate, porque

tudo o que é humano tornou-se ilegítimo desde o dia em que o profeta da Galiléia se tornou o soberano do mundo. Por intermédio dele, a vida tornou-se morte.

O desejo diminui, ou é despedaçado, mas nunca é renegado. O mundo de Ibsen, dos dramas históricos às peças nacionais, pode ser sempre reconhecido por este fato: a luta do desejo individual, em uma situação falsa e permeada de concessões, para se libertar e conhecer a si mesmo. Essa é a razão por que não devemos submeter a uma tradição dramática do passado, que mostraria o desejo como falso ou ilegítimo. No melhor dos sentidos, esse é, ainda, um mundo liberal.

Ele é também, no entanto, o mundo da tragédia liberal. Implacavelmente, na maioria de suas peças, o desejo afirmado é levado a um ponto de ruptura

— um lugar confinado, no qual você fica imobilizado. Não há progresso nem retrocesso —

e o herói, quando não o desejo propriamente dito, é despedaçado. Por que isso aconteceria desse modo? Por que, repetidamente, a luta tão poderosa do

desejo humano falharia em romper o obstáculo? Não é nenhuma força exterior ao homem aquilo que o despedaça. Como diz Rosmer, indo ao encontro da sua morte:

Não há juiz acima de nós, e portanto devemos fazer justiça por nossa conta.

Mas a justiça é, ainda, a morte. A convicção da culpa e da necessária retaliação é tão forte como quando era imposta por um desígnio exterior.

Esse é o coração da tragédia liberal, porque passamos da posição heróica do libertador individual, do eu que deseja e que vai contra a sociedade, para uma posição trágica, do eu contra o eu. A culpa, por assim dizer, tornou-se interna e pessoal, da mesma forma que a aspiração era interna e pessoal. A realidade interna, por fim, vem a ser a única realidade geral. O liberalismo, na sua fase heróica, inicia aquela que seria o seu colapso no século xx: o mundo isolado, culpado e encerrado em si mesmo; o tempo do homem como vítima de si mesmo.

Estamos ainda neste mundo, e é duvidoso que consigamos nomear toda a sua força opressiva. Uma ideologia característica o apresentou como verdade e mesmo como ciência, até que a argumentação contrária veio a parecer sem chance. Uma estrutura de sentimento tão profunda quanto esta decreta um mundo, ao mesmo tempo que o interpreta, de forma que o apreendemos pela ideologia tanto quanto pela experiência. Tudo o que se pode dizer, refletindo sobre a tragédia de Ibsen, é que o impasse ali atingido, o impasse heróico no qual os homens morrem quando ainda lutam para escapar a ele, era de fato necessário. Enquanto o desejo é visto como essencialmente individual, não há nenhuma saída — há apenas uma inevitável consciência trágica. Temos de forçar caminho por entre a indubitável consciência social de Ibsen, para descobrir nas suas raízes, essa mesma consciência individual. Certamente, deve haver re-forma, deve-se transformar a “terra doente” em uma terra “sã”, mas isso tem de acontecer, sempre, por meio de um ato individual: a consciência liberal *contra* a sociedade. A transformação não deve nunca acontecer *com* as pessoas; se outras pessoas são atraídas por ela, elas podem, no máximo, ser conduzidas. Mas a mudança é, também, com uma frequência significativa, *contra* as pessoas; é

contra a vontade dessas pessoas que o libertador é jogado, e a desilusão então não se faz esperar. Ele fala em nome do desejo humano, como um fato geral, mas só conhece o desejo como uma realização pessoal. O eu então faz a sua descoberta mais terrível: não apenas há um mundo fora dele, resistindo a ele, mas há, também, outros eus, capazes de sofrimento e desejo similares. E possível então redefinir a realização do eu: um distanciar-se do mundo e dos outros; a solidão da alta montanha. Mas o desejo incluía a alegria de viver: a vida na terra, a vida de homens e mulheres, pela qual o herói é ainda governado, mesmo quando se força a rejeitá-la. O conflito, então, é na verdade interno: um desejo de relacionamento, quando tudo o que se conhece por relacionamento tem um caráter restritivo; o desejo reduzido a uma imagem na mente, até que fique claro que a busca por calor e luz terminou em frio e escuridão. Todo movimento que se estenda na direção de um relacionamento termina em culpa. É significativo que não haja, em nenhuma parte, em Ibsen, um relacionamento ativo, duradouro e amoroso; a imagem de um relacionamento assim, ao final de *Peer Gynt*, é também um abandono do esforço, um retorno à mãe, tanto quanto a descoberta de um par. Mais freqüentemente, o laço que une ao progenitor não é nem mesmo uma recaída. Há uma espécie de terror na própria hereditariedade. A relação progenitor-filho é — da mesma forma como mais tarde a questão se mostraria na psicologia freudiana — culpada enquanto tal, e a revelação da face ou do sentimento de pai ou mãe por trás do adulto é em si mesma aterradora. Esse vínculo inevitável assombra, de modo literal, a idéia liberal do eu. Neste sentido, nascer é ser culpado e a hereditariedade é, inevitavelmente, “divida”, porque a identidade do eu “livre” é limitada e refutada pela necessária hereditariedade física. O vínculo com outros é involuntário e está no sangue. Para o ser liberal, isso não é vinculação, mas contaminação.

Então, compelidos por um desejo individual que não pode admitir nenhuma conexão definitiva, as personagens adultas de Ibsen simplesmente envolvem e destroem umas às outras, além da possibilidade de realização. A liberdade é definida como o afastamento em face dessa rede intrincada, ou ainda como o ato que a desmascara em nome da verdade. Mas não há lugar para onde o homem possa escapar, exceto pela renúncia à vida e ao desejo individuais, que são ainda ativos e indutores. O desejo é constantemente traído pelo

desejo. A mais ativa busca para realizar o eu conduz para longe das pessoas em relação às quais se deseja alcançar realização. Foi isso que Ibsen reconheceu em suas últimas peças, mais notadamente no "Epílogo dramático":

Vemos o irrecuperável apenas quando...

Quando?...?

Quando nós os mortos despertamos.

O que enxergamos realmente, então?

Enxergamos que nunca vivemos.

A busca de auto-realização teve como fim a negação da vida:

Foi suicídio, um pecado mortal contra mim mesmo. E esse pecado não pode-
rei expiar jamais.

É o reconhecimento trágico definitivo: o eu, que é tudo o que se conhece como desejo, conduz para longe da realização, na direção da sua própria queda.

No âmbito da consciência liberal, desse reconhecimento não há saída. O que há é ou o movimento que se volta para um desejo comum a todos, para as pirações comuns — o que politicamente define o socialismo —, ou a aceitação, relutante, em princípio, mas que se torna paulatinamente mais forte e mais en-sombreada, do fracasso e do colapso como comuns e inevitáveis. De um modo ou de outro, uma condição absoluta é afirmada, e o eu diferenciado torna-se dramaticamente raro. É verdade que Shaw, em *Joana d'Arc* [1923] e em outras peças, pôde conservar o modelo mais simples, que apresentava o indivíduo heróico e libertador como aquele que é destruído por uma falsa sociedade. Numericamente, muitas outras peças repetiram essa situação, mas, ao menos no drama europeu, esse padrão comumente deixou de incluir qualquer das energias e problemas mais profundos do ser humano. O indivíduo heróico, como em Shaw, sobrevive apenas como um retrato romântico, esvaziado de sua personalidade, de modo que o papel, na prática, possa ser encenado sem dificuldades. O ato de libertação, de modo correspondente, é histórico e político num sentido restrito; não se configura como uma busca humana absoluta, mas

como uma causa limitada, aqui e ali. O problema do indivíduo frustrado se oculta na sua transformação teatral em um movimento que deixa todos os problemas mais profundos, em relação à história e à personalidade, intocados.

A corrente principal da tragédia seguiu um outro rumo: na direção do mundo encerrado em si mesmo, culpado e isolado do colapso do liberalismo. Será necessário seguir o seu curso por meio das suas intrincadas fases específicas. Mas, com Ibsen em mente, será válido observar brevemente as peças de Arthur Miller, que representam, essencialmente, uma tardia revitalização da tragédia liberal, à beira (mas apenas à beira) da sua transformação no socialismo. O que distingue Miller da maioria dos dramas contemporâneos de culpa e colapso é que ele retém aquela consciência de uma falsa sociedade, de uma condição alterável. Em *Todos eram meus filhos* [1947] estamos, sob vários aspectos, de volta às peças de Ibsen: uma mentira específica torna-se a demonstração de uma mentira geral. Joe Keller, um pequeno fabricante, cometeu um crime de natureza social, pelo qual no entanto não teve de responder perante a lei. Ele consentiu na remessa de peças defeituosas para a Força Aérea, durante a guerra, e permitiu que um outro homem sofresse as consequências do seu ato e fosse preso. A ação da peça diz respeito a um crime social que se transforma em crime pessoal (pela morte do próprio filho de Keller, que era piloto), e que é, por meio da compreensão deste movimento, transformado mais uma vez em crime social, numa compreensão nova do que é a sociedade. Essa é, na verdade, a superação da alienação:

O problema de Joe Keller... não é que ele não seja capaz de distinguir o certo do errado, mas que a sua inclinação de pensamento não admite que ele, pessoalmente, tenha alguma conexão viável com o seu mundo, o seu universo ou a sua sociedade.

Esse é

o conceito de um homem que se torna uma função de produção ou distribuição até o ponto em que a sua personalidade se separa da ação que ela produz.

Vendo um caso específico, ao qual é vinculado por ser o pai, ele é forçado a reconhecer o fato, comum a todos, da conexão humana:

Eu penso que, para ele, eles eram todos meus filhos. E acho que eram, acho que eram.

Essa nova consciência positiva, no entanto, não pode ser mais do que uma declaração; é um novo sentimento de responsabilidade e de culpa coletivas pessoalmente afirmado, mas a tragédia está no fato de que ele é retrospectivo. Keller e aqueles que ele matou podem apenas ser vítimas.

Esse sentido da vítima é profundo em Miller. *As bruxas de Salém* [1953] pode nos lembrar, dramaticamente, de *Inimigo do povo*, mas há ali um sentimento inteiramente novo do terrível poder da perseguição pública. Os indivíduos sofrem por aquilo que são e naturalmente desejam, mais do que por aquilo que tentam fazer, e os inocentes são levados de roldão junto com os culpados com uma força epidêmica. A consciência social transformou-se de maneira decisiva. A sociedade não é meramente um sistema falso, que o libertador pode desafiar. Ela é ativamente má e destrutiva e reivindicava suas vítimas simplesmente por estarem vivas. A sociedade ainda é vista como uma instância falsa que pode ser alterada, mas o simples fato de viver nela é suficiente para tornar-se a sua vítima. Em *A morte do caixeiro-viajante* [1949], a vítima não é o inconformista, o heróico mas derrotado libertador; ela é, antes, o conformista, o emblema da sociedade propriamente dita. Willy Loman é um homem que de vender coisas passou a vender a si mesmo, tornando-se, de fato, uma mercadoria que, como outras mercadorias, será a certa altura descartada pelas leis da economia. Ele atrai a tragédia para si não por opor-se à mentira, mas por vivê-la. Ironicamente, a forma do seu desejo é de novo a forma da sua derrota, que não almeja, agora, nenhum fim libertador. Ele quer simplesmente arranjar-se e ver a si e aos filhos bem. A vinculação entre pais e filhos, vista como necessariamente contraditória, é mais uma vez tragicamente decisiva. Forma-se então uma nova consciência: a consciência do herói que não vê nenhuma saída em vida, mas que pode tentar afirmar, na morte, a sua perdida identidade e vontade.

Proctor, em *As bruxas de Salém*, morreu como um ato de autopreservação: preservação da verdade de si mesmo e dos outros, em oposição às mentiras da autoridade persecutória.

Como posso viver sem o meu nome?

Esse sentido de comprovação pessoal por meio da morte constitui o último estágio da tragédia liberal. Em *As bruxas de Salém*, ele é virtualmente a posição do mártir liberal, ainda que tornada caracteristicamente mais complexa pela culpa pessoal de Proctor. Mas em *A morte do caixeiro-viajante* e *Panorama visto da ponte* [1955] essa implicação mais ampla está ausente. Não se trata agora do mártir, mas da vítima; o indivíduo desconexo. Na morte de Willy Loman, a ausência de conexões confirma um fato geral em relação à sociedade; na morte de Eddie Carbone, Miller retrocedeu ainda mais, e a morte da vítima exemplifica uma condição absoluta. Aqui, mais uma vez, ao final de um processo, vemos o eu lutando contra o eu. O desejo é reanimado, liberando energias que destroem. À medida que Eddie se afasta da rotina e se envolve com o desejo, há uma rápida desintegração: os conhecidos ritmos sexuais se decompõem em perversas variações, que agora são as únicas a ter energia. Ele rejeita a sua mulher à medida que o seu desejo se transfere para a menina que eles criaram. E, quando a sua energia mais vital o impulsiona em direção ao incesto e à homossexualidade, a culpa torna-se de tal forma parte do desejo que a sua identidade e os seus vínculos usuais são simplesmente destruídos. No terror do seu intrincado ciúme, ele trai as conexões humanas que pautavam a sua vida, entrega imigrantes da família de sua mulher à sociedade inumana e hostil. Quando desejo e culpa são assim inextricáveis, não há como viver, e ele provoca a sua própria morte gritando "Eu quero o meu nome".

É um último grito trágico, num mundo que se desintegra. O desejo humano destrói a si mesmo, sob pressões intoleráveis, e a figura do herói individual, que poderia refazer a sua vida e o seu mundo, está agora completamente esquecida — é uma das histórias antigas —, enquanto o homem contemporâneo isolado, não desejando nada mais do que ser ele mesmo, fracassa até mesmo nisso, transferindo então a significância para o seu nome e a sua morte.

ção, por mais intensa que seja, assumia uma dimensão temporária e envolvia a subjugação ou a derrota de um outro. O desejo de morte pode ser menos forte, ou mais profundamente disfarçado, mas, quando alcançado, é obviamente permanente. Então, no interior dessa forma, vida e morte têm uma outra avaliação, que repudia esquemas tradicionais. A tempestade que acomete a vida não é necessariamente desencadeada por qualquer ação pessoal; ela começa quando nascemos, e o nosso abandono a ela é absoluto. A morte, por oposição, é uma espécie de realização, capaz de trazer, comparativamente, ordem e paz.

→ A obra de August Strindberg é o mais desafiante e singular exemplo nesta linha de tragédia. Discutida de maneira esquemática, mesmo em seus numerosos livros escolares ortodoxos, uma tal versão do homem pode parecer indiferente ou absurda. Mas, quando carregada de experiência e de poder dramático, o que surge é, freqüentemente, de natureza diversa. Vê-se que, em muitos aspectos, a versão esquemática exclui, de maneira notável, muitos tipos de ação e sentimento reais. E, no entanto, historicamente, a emergência dessa versão pareceu mais notável pela sua capacidade de inclusão, expondo muitas formas conhecidas de ação e sentimento a uma luz nova e poderosa. A tragédia das relações destrutivas, quando transposta a modos de vida apenas recentemente descritos e quando transmitida e generalizada de modo persuasivo, teve, para muitos, a força de uma revelação.

Strindberg escreveu no seu "Prefácio" a *Senhorita Júlia* [1888]:

Pessoalmente, encontro a alegria da vida nos seus combates tensos e cruéis, e o meu contentamento reside em vir a conhecer algo, em aprender algo.

O centro de interesse é característico: os "combates tensos e cruéis" são certamente um epítome. Mas a atenção é modulada, nesta fase inicial da obra de Strindberg, pelo espírito de indagação, pelo desejo de conhecimento e compreensão. De modo similar, as premissas inumanas de Freud foram moduladas de forma heróica ao longo de toda a sua vida pelo longo esforço de compreensão e cura. O desenvolvimento final dessa configuração, quando os "combates tensos e cruéis" são assumidos como a verdade inteira, sendo então meramente expostos, vem mais tarde, e por meio de outras mãos.

Quando os trágicos burgueses falavam de tragédia privada, estavam voltando a sua atenção para a família, como uma alternativa ao Estado. A sociedade, de modo característico, era uma noção perdida. A vida pessoal era um assunto familiar. A desintegração de uma família motivada por desejos pessoais distintos era vista, já naquele momento precoce, como um tema trágico. Mas o tipo de desintegração que dominaria finalmente a imaginação burguesa significava mais do que isto. Vimos como, na tragédia liberal, a questão da hereditariedade vinculou-se à contaminação e ao horror. O mundo de Strindberg e de muitos escritores depois dele é um estágio que vai além até mesmo disso. No âmbito das relações primárias, que são intensamente valorizadas, o fator da mácula é tomado como natural, e é menor se comparado à associação entre amor e destruição: uma associação tão profunda que não pode ser vista, da maneira como os escritores liberais supunham, como o produto de uma história específica; ela é, antes, universal e natural, em todos os relacionamentos. Homens e mulheres procuram destruir-se uns aos outros no ato de amar e de criar uma nova vida, e essa nova vida é por si mesma sempre culpada, não tanto pela hereditariedade nela implicada como pelas relações no interior das quais ela, inevitavelmente, nasce. Ela é usada como arma e recompensa na luta constante dos pais, e é, ela mesma, não desejada; não apenas por ser ela, mas repetidamente não desejada porque não há um lugar definitivo para a nova vida no lugar em que nasce — e a perda deste lugar caracteriza-se como uma absoluta vulnerabilidade, assombrada pelos desejos de um retorno impossível. Desse modo, a criação da vida e a sua condição são igualmente trágicas: uma dor profunda e terrível, que os desejos ativos de amor e desenvolvimento acabam apenas acentuando e confirmando: acentuando, porque as suas alegrias são breves; e confirmando, porque, por sua natureza, eles conduzem de volta para o mesmo processo de ferimento e luta. Amor e perda, amor e destruição são os dois lados da mesma moeda.

Capitão — ... Meu pai e minha mãe não me *queriam*, e assim eu nasci sem ser desejado. Por isso, achei que me completava quando eu e você nos tornamos um, e esse é o motivo pelo qual você adquiriu todo o controle.

Laura — ... Esse é o motivo por que amei você como se fosse meu filho. Mas

sempre que você se mostrava, em vez disso, meu amante, você deve ter notado a minha vergonha. Os seus abraços eram um deleite seguido por dores terríveis de consciência, como se o meu próprio sangue se envergonhasse. A mãe tornou-se amante! Esse é o ponto em que estava o erro. A mãe, então, era sua amiga, mas a mulher, sua inimiga, e amor entre os sexos é disputa. E não imagine que eu me entreguei a você. Eu não me entreguei, eu tomei — aquilo que queria....

Essa é a declaração central naquela que Strindberg chamou “minha tragédia, *O pai*”. O capitão é levado à loucura por uma mulher determinada, a qual quer custo, a ter o controle sobre a criança. A parte do homem na criação foi apenas tolerada, e agora que o seu papel foi cumprido ele pode ser expulso. No entanto, não é somente a crueldade de Laura, apoiada pelas outras mulheres, que leva o capitão ao colapso. É também a perda da vontade de viver, quando ele descobre o que acredita ser a verdade sobre o papel de um pai:

Para mim, que não acredito na vida depois da morte, a criança era a minha idéia de imortalidade, talvez a única idéia que tenha uma expressão real. Tire isso, e você corta o que sustenta a minha vida.

E no entanto o ato de tirar e levar para longe chega a ser visto como inevitável:

Você nunca se sentiu ridículo no seu papel de pai? Não conheço nada tão risível quanto ver um pai levando o seu filho pela mão, ao longo da estrada, e vê-lo falar sobre os seus filhos. “Os filhos da minha mulher”, ele deveria dizer... Meu filho! Um homem não tem filhos. São as mulheres que concebem, e esse é o motivo por que o futuro é delas, ao passo que nós morremos sem jamais ter tido filhos.

Na força de *O pai* [1887] e de *A dança da morte* [1900], Strindberg representa essa visão a um só tempo terrível e absurda. A combinação de características explica o tom das peças, desprovidas de piedade apenas porque carregam a presença simultânea da exasperação e da repulsa. O sofrimento é conhecido

e profundamente respeitado, mas há também a força de um protesto contra o que é impossível e, no entanto, permanente.

O fato de que a visão sobre o relacionamento destrutivo esteja ainda, nessa etapa, vinculada a outras energias e potencialidades é especialmente relevante para Strindberg. O desejo de conhecimento, tal como nos experimentos do capitião, é real e aparentemente absoluto até que o ódio originado no casamento o destrua. E, no discurso sobre o significado que tem a criança, há referências explícitas às idéias de vontade, finalidade e imortalidade. É parte constitutiva da tragédia, então, que esses impulsos humanos sejam interceptados pelo raiz da vida.

Strindberg descreveu a si mesmo como um naturalista, num texto que é muito mais que a descrição de um método:

O naturalismo não é um método dramático, como aquele de Becque, mera fotografia que inclui tudo, até mesmo o grão de poeira sobre a lente da câmera. Isso é realismo; um método posteriormente exaltado como arte, arte miúda e diminuta, que não consegue ver a floresta no lugar das árvores. Esse é o falso naturalismo, que acredita que a arte consiste simplesmente em esboçar um fragmento da natureza de um modo natural; não o grande naturalismo, que busca aqueles pontos da vida nos quais ocorrem os grandes conflitos, regozijando-se em ver aquilo que não pode ser visto todos os dias.

É pena, talvez, que os usos subsequentes de “naturalismo” e “realismo” tenham se voltado para direções completamente opostas, em cada um dos casos, às definições oferecidas por Strindberg. Mas a compreensão do ponto central não é difícil. Para Strindberg, o naturalismo era em primeiro lugar uma atitude diante da experiência, o que determinou a substância da sua arte. O método dramático resultava diretamente da natureza dessa experiência. O princípio de seleção foi muito apropriadamente chamado “naturalismo”, em linha com o uso filosófico, mais do que com os usos críticos do termo. Strindberg escreveu, por exemplo:

O naturalista aboliu a culpa abolindo a Deus.

Na própria obra inicial do dramaturgo, esse ponto de vista é evidente. Essa é a principal razão pela qual a tragédia assume uma feição nova. A sentença citada encontra-se no meio de uma explicação de por que a senhorita Júlia é trágica:

Ela é uma vítima da discórdia que o "crime" de uma mãe produziu numa família; uma vítima, também, das frustrações do dia-a-dia, das circunstâncias da sua própria constituição incompleta — todos os quais, juntos, são os equivalentes das velhas idéias de Destino e Lei Universal. O naturalista aboliu a culpa abolindo a Deus; mas as consequências de uma ação — punição, prisão ou o medo de ser punido e preso —, essas ele não pode abolir pela simples razão de que elas permanecem seja o réu absolvido ou não em seu julgamento; porque um cidadão ferido não é tão amável quanto pode bem se dar ao luxo de o ser um forasteiro que não tenha sido ferido.

Desta maneira, não há justiça ou lei externa, mas há dor e vingança, abandono e ódio: a luta humana, sem artifícios ou sutilezas. Esse é um espaço suficiente para que os seres humanos destruam-se uns aos outros, e de fato, para que destruam a si mesmos — como Strindberg argumentará — impelidos por suas próprias idéias e ilusões.

No entanto, enquanto o vínculo externo é estabelecido, é possível a adoção de um outro ponto de vista. Em *Senhorita Júlia*, especialmente, Strindberg vincula as paixões destrutivas a uma luta de classes sociais:

Deste modo o criado continua a viver, ao passo que a senhorita Júlia não pode viver sem honra.

Ele sugere, até mesmo, que Jean seja um tipo mais forte e superior, e que deveríamos ver a luta por este ângulo:

O mal absoluto não existe; a ruína de uma família implica a boa fortuna de outra, que, por meio daquela ruína, é habilitada a se erguer.

Essa é, indiscutivelmente, uma espécie de naturalismo, do tipo que se tornou popular pela falsa analogia estabelecida entre a evolução biológica e a luta de classes e entre indivíduos. A "sobrevivência do mais apto" foi traduzida como a vitória do mais forte; deste modo, mesmo conflitos violentos contríbuiam para a felicidade geral. Strindberg tentou árdua e brilhantemente reverter essa concepção, ainda que, em retrospecto, ela seja equivocada:

A senhorita Júlia é uma personagem moderna; não que a "semimulher", a mulher que odeia homens, não tenha existido em todas as épocas; ela é moderna porque foi descoberta agora, tomou a dianteira e se fez ouvir. A semi-mulher é um tipo que abre caminho, aos empurrões, que se vende, hoje em dia, por poder, por títulos, por distinções, por um diploma, da mesma forma como costumava se vender por dinheiro. E aponta para a degeneração. Não provém de uma boa espécie — porque não perdura —, mas, infelizmente, transmite a sua própria miséria a outra geração; a escolha de homens degenerados, além disso, parece inconscientemente recair sobre esses tipos, de modo que eles multiplicam e produzem uma descendência de sexo indeterminado, para a qual a vida é uma tortura. Felizmente, essas mulheres são destruídas, seja por falta de harmonia com a realidade, seja por meio da revolta incontrolada do seu próprio instinto oprimido e do esfacelamento do seu desejo de emparelhar-se com os homens. O tipo é trágico, oferecendo o espetáculo de uma luta desperada com a natureza; trágico, também, como uma herança romântica que o naturalismo agora dissipa, e cujo único desejo é a felicidade; e, para a felicidade, são necessários tipos fortes e bem constituídos.

O retrato é vigoroso e a análise, social. Mas, na prática, Strindberg não conseguiu sustentar esse ponto de vista alternativo. O elemento de classe no relacionamento de Júlia e Jean é importante, certamente, mas por trás e por meio dele fala mais alto um padrão diferente. Não se trata apenas de que o próprio Jean não corresponda ao "tipo forte e bem constituído" do comentário de Strindberg. A questão é que o sexo é ou indiferente, como com Kristina, ou é a febre no sangue de Júlia, trazendo consigo a sua própria violência. No interior desta situação específica, que tem uma importância peculiar, o padrão supos-

tamente universal reaparece, assemelhando-se então em muito com o destino. Entre homens e mulheres há apenas o que se toma um do outro, e a reação a isso é o ódio. Em nenhuma outra parte da literatura moderna esse ritmo se fez ouvir de forma mais poderosa. A dança da excitação sexual é, mais uma vez, a dança da morte.

O poder de Strindberg como dramaturgo é a sua ênfase no processo:

O processo psicológico é principalmente o que interessa à nova geração; as nossas almas inquisidoras não se contentam em ver algo acontecer; elas têm de saber, também, de que maneira isso acontece.

Neste sentido, Strindberg é, de maneira preponderante, o dramaturgo da psicologia dinâmica. Sua criatividade é extraordinária no plano da pura técnica, o que se revela na habilidade de encontrar novas formas dinâmicas por meio das quais os processos psicológicos possam ser representados. O mérito desse tipo de comprometimento é, de todo modo, a sua particularidade: o detalhe convincente de um relacionamento de fato destrutivo. E, no entanto, pode-se afirmar, quanto a Strindberg, do mesmo modo que em relação a grande parte da psicologia do século xx, que por trás da particularidade do detalhe há um firme e até mesmo rígido conjunto de generalizações e suposições. Mostrar que um determinado relacionamento é destrutivo pode ser empírico e dinâmico, mas o efeito decresce em qualquer análise definitiva quando nos damos conta de que o relacionamento resulta de uma suposta condição geral. Nada do que é mostrado sobre relacionamentos e sobre a especificidade do detalhe pode ser tomado como mero adorno, se a decisiva e determinante premissa for a de um isolamento pessoal num mundo desprovido de sentido. O relacionamento é, então, por definição, destrutivo: não apenas porque seres isolados não podem se unir, podendo apenas colidir e causar dano uns aos outros, mas também porque as breves experiências de união física, seja no amor sexual, seja na infância, são inevitavelmente destrutivas, fragmentando ou ameaçando o isolamento que é tudo o que se conhece de individualidade:

Nós, como o resto da humanidade, vivemos as nossas vidas, inconscientes como crianças, cheios de fantasia, ideais e ilusões. E então despertamos. Sim, mas acordamos com os pés no travesseiro, e o homem que nos acordou era também ele um sonâmbulo... Não foi mais do que um pequeno adormecer, pela manhã, com sonhos violentos, e não houve despertar.

Esse é o sentimento do capitão em *O pai*, quando o seu casamento é destruído, embora a generalização seja característica. Esse mundo, o mundo do sonâmbulo, do sonhador, do forasteiro torna-se, nas últimas peças de Strindberg, absoluto. O foco voltado para as relações específicas é abandonado, e em seu lugar surge uma consciência isolada. A luta humana, nesse extremo de dor, torna-se totalmente interna. As outras pessoas são simplesmente imagens no interior de uma agonia pessoal.

Rumo a Damasco [1898-1901] é uma tentativa de pôr fim a essa agonia, e é significativo que a busca, em última análise, seja uma busca de morte, como o único fim concebível. De maneira característica, no entanto, em um mundo sem Deus, busca-se

a morte sem que morrer seja necessário — mortificação da carne, e do antigo eu.

Não se trata apenas de que toda experiência seja vista como uma instância destrutiva, como se as outras pessoas e todos os relacionamentos passados se agrupassem para dar forma a um desenho macabro e atormentado. A questão é também que, nessa agonia, o eu se fragmenta, tornando-se definitivamente alienado. A personagem central é o Desconhecido, que é primeiramente um estranho em relação a si mesmo:

Desconhecido — Corre o segredo, na família, que eu tenha sido trocado ao nascer... Uma criança que os elfos colocaram no lugar do bebê que nasceu... São esses elfos as almas dos infelizes, que ainda esperam redenção? Se assim é, sou o filho de um espírito mau. Acreditei, uma vez, estar perto da redenção, por intermédio de uma mulher. Mas nenhum erro poderia ter sido maior. A minha tragédia é que não posso envelhecer; isso é o que acontece aos filhos dos elfos...

Dama — Talvez você possa se tornar uma criança, novamente.

Desconhecido — Teríamos que começar com o berço; e, dessa vez, com a criança certa.

Na convicção de que há forças malignas que roubaram a sua identidade, o Desconhecido transforma e insere todas as pessoas que vê em seu próprio padrão de culpa e agressão. Mesmo a sua busca de autoconhecimento e o desejo de libertar a si mesmo e aos outros transformam-se em atos destrutivos. Todo relacionamento torna-se violento, não tanto na sua substância, como nas incipientes e malignas forças que agem sobre ele. O Desconhecido anseia pela redenção por meio de uma mulher, mas isso é apenas alcançado pela transferência do mal:

O mal que havia nele era muito forte; você tinha que arrancar dele o mal, e fazer com que esse mal penetrasse em você mesmo para ser capaz de libertá-lo.

Essa imagem profundamente sexual marca a destruição do mais vivo impulso do homem. Ela pode ser comparada à destruição da esperança de salvação que o Desconhecido vê numa nova vida, na vida de uma criança:

O que pode ser mais encantador, mais radiante? O primeiro, o único, o último que conferiu um sentido à vida. Também eu já sentei ao sol de uma varanda, na primavera, sob a primeira árvore a se cobrir de um verde renovado; e uma pequena coroa coroava uma cabeça, e um véu branco pousava como o sereno da manhã sobre uma face — que não era a face de um ser humano. Depois veio a escuridão.

Muito além da particularidade de relações específicas, esse poderoso conjunto de imagens alcança as raízes da vida e as destrói. E o paradoxo é que apenas o mais intenso amor à vida, o mais ardente desejo, a mais clara percepção da beleza poderiam produzir, por inversão, esse terror extremo. Não é apenas o homem — aquele que busca — ou o homem — aquele que promove a libertação — que se vêem reduzidos a uma cega agonia e a uma busca desesperada

e errante. É a vida humana, enquanto tal, que percorre em aspirais descendentes um voluntário e impetuoso movimento em direção à morte. A peça acaba em conversão e redenção, desprovidas, no entanto, de conexão e esperança. As sentenças de paz cobrem um simples lapso, quando a agonia é afinal intolerável. Essa não é uma tragédia sobre o homem e o universo, ou sobre o homem e a sociedade. É uma tragédia que entrou pela corrente sanguínea: a derradeira e isolada tragédia, que se desenvolve além das relações humanas, e acontece no processo da vida propriamente dito.

A obra de Strindberg, depois de *Rumo a Damasco*, alcança a espécie de estabildade que lhe é possível depois de um tal reconhecimento. É o mundo imobilizado da culpa coletiva e esmagadora. Como em *A sonata dos espectros* [1907]:

Mímia — Ah! Meu Deus! Se ao menos pudéssemos morrer! Se pudéssemos morrer!

Vêlho — Mas por que vocês se mantêm unidos, então?

Mímia — O crime e a culpa nos prendem. Quebramos os nossos laços e nos separamos inúmeras vezes, mas somos sempre novamente arrastados um para o outro.

Toda a tentativa de se expressar e de contar a verdade é confrontada com a revelação do caráter cúmplice daquele que se dispõe a dizer a verdade. O Estudante, ao final, compreende que não há libertação senão na morte. Ele se senta com a mocinha debaixo das flores cintilantes, mas sabe que o casamento e a realização são impossíveis, nesta casa de culpa e decadência. Ela morre, e novamente tudo o que se pode fazer é dar as boas-vindas à morte:

A libertadora aproxima-se. Bem-vinda, tu, pálida e gentil. Dorme, encantadora, infeliz e inocente criatura, cujos sofrimentos são imerecidos... Dorme sem sonhar... Pobre criança, filha deste mundo de ilusão, culpa, sofrimento e morte, esse mundo em eterna mutação, desilusão e dor. Possa o Senhor do Paraíso ter misericórdia de ti em tua viagem.

E a misericórdia, ao final, é a viagem para a morte. O Senhor é o Senhor do

Paraíso, não o Senhor da Terra. Todas as coisas criadas foram afastadas de sua misericórdia; esta só pode reaparecer na recaída em direção à morte. O humanismo desapareceu inteiramente nesse processo que faz a tragédia penetrar a corrente sanguínea, pois uma tal visão de Deus é propriamente a visão do medievalismo tardio, que o humanismo desafiou: de um Deus separado de Suas criaturas que, enquanto vivem, estão fora do seu alcance e que, no ato de viver, produzem o mal e a dor — a sua energia sendo transformada em febre, o fluxo do desejo convertido em autodestruição, até que a morte venha libertá-las.

Seria difícil acentuar em demasia a persistência desse padrão na literatura do século xx. É um “mundo pela metade” peculiar, do qual Deus está ausente — ou está presente apenas na ausência —, mas no qual o mal e a culpa são próximos e recorrentes, não apenas em relacionamentos determinados, mas como uma espécie de força vital: um elemento que é por fim reconhecido sob e além das aspirações e desejos individuais. Enquanto esse padrão se mantém, todo relacionamento efetivamente destrutivo pode ser visto como uma experiência que o confirma, e deste modo, frequentemente, deixamos de notar como a interpretação e a seleção estão sendo conduzidas, de maneira consciente e inconsciente, pela convicção da existência de uma verdade geral. Superficialmente, essa literatura é empírica e, com uma frequência significativa, autobiográfica ou baseada em casos conhecidos. Mas o tipo de garantia que isso oferece tem de ser comparado à presença, nessas obras, de absolutos característicos, tomados como derivados da experiência ou até mesmo científicos nos seus atributos e que apóiam um modelo geral determinante. Isso é normal em qualquer estrutura de sentimento que é mantida, de forma poderosa, por uma determinada cultura. Aquilo a que chamamos dogma é o tecido morto de crenças gastas e desconexas. Mas o dogma verdadeiro está nas presenças assimiladas — os modos habituais de perceber e agir que criam uma experiência e então oferecem o seu reflexo como a verdade.

Pode-se acompanhar a influência de Strindberg de muitas maneiras. No drama, a linha significativa é a americana, de Eugene O'Neill a Tennessee Williams. Na Inglaterra, o exemplo mais claro é a obra de John Osborne, embora aqui ela se ache combinada ou enredada a um tipo específico de sentimento social, que se pode superficialmente relacionar à tradição liberal.

A vinculação de O'Neill a Strindberg é explícita:

Foi lendo as suas peças... que, acima de tudo, primeiro tive a visão do que poderia ser o drama moderno... Se há algum elemento de valor duradouro na minha obra, isso se deve ao impulso original que veio dele...

Trabalhando no teatro Provincetown, O'Neill chamou Strindberg de

o maior intérprete, no teatro, dos conflitos espirituais característicos que constituem o drama — o sangue! — das nossas vidas hoje.

Ele escolheu, para citação, a sentença de Strindberg sobre os “combates tenhos e cruéis”.

O'Neill trouxe para as suas primeiras peças um vigor vernacular certamente novo no teatro moderno, ainda que tenha usado essa característica, de maneira sempre mais abrangente, para transmitir um padrão assumido, especialmente em *Desejo sob os olmos* [1924] e *Estranho interlúdio* [1927]. O padrão tornou-se de fato tão consciente que passou a determinar os seus experimentos com a forma. O seu drama conduziu-se pela necessidade de inserir um padrão absoluto no interior da viva transcrição vernacular.

Ao mesmo tempo, não há dúvidas de que a experiência condutora de O'Neill foi trágica num sentido mais direto. Em 1917, ele escreveu:

A tragédia do Homem é talvez a única coisa significativa em relação a ele. O que busco é fazer que o público saia do teatro com uma sensação exultante por ter visto alguém sobre o palco confrontando-se com a vida, lutando contra as eternas dificuldades, não conquistando, mas talvez, inevitavelmente, sendo conquistado. A vida individual adquire significado exatamente por causa da luta.

Isso poderia ser lido como a versão comum da tragédia pós-romântica, mas O'Neill vai além:

A luta do homem para dominar a vida, para assegurar e insistir que a vida não

tem sentido fora dele, onde ele entra em conflito com a vida, coisa que acontece a cada passo; e o seu esforço por adaptar a vida às suas próprias necessidades, no qual ele não tem êxito, é o que quero dizer quando afirmo que o Homem é o herói.

Essa é, decididamente, a tragédia do ser isolado, para o qual “a vida não tem sentido fora dele”. Que a luta seja descrita como uma tentativa de “dominar a vida” é um elemento a mais na ênfase trágica. As pessoas, em seu isolamento, entrecrocaram-se e destroem umas às outras, não apenas porque os seus relacionamentos particulares estão errados, mas porque a vida enquanto tal está inevitavelmente contra elas. Essa luta da vida contra a vida é uma exultação, mas, para além dela, novamente encontramos o desejo de morte.

O'Neill identificou, mais claramente do que Strindberg, a família como a entidade destrutiva — especialmente em *Electra enlutada* [1931] e *Longa jornada noite adentro* [1941]. Uma fala em *O grande deus Brown* [1925], no momento em que um filho pranteia o seu pai, é característica:

Que desconhecidos éramos um para o outro! Quando ele caiu morto, a sua face parecia tão familiar que me perguntei onde eu já teria encontrado aquele homem. Somente no segundo em que fui concebido. Depois disto, nos tornamos, com uma vergonha encoberta, hostis.

A ênfase aqui não recai apenas sobre a hostilidade e culpa inerentes, mas também sobre o reconhecimento feito na morte — quando, paradoxalmente, algum tipo de contato vivo pode, finalmente, ser feito. As relações primárias são impregnadas, na experiência, de uma profunda alienação, e o eu que delas emerge é um fantasma que lutará por tocar a vida em algum ponto, mas que, na dor que isso causa, reconhece a irrealidade como a realidade maior. Essas são as personagens da *Longa jornada noite adentro*. Edmund, descrevendo como é estar fora, no nevoeiro, diz:

Tudo soava e parecia irreal. Isso é o que eu queria: ficar a sós comigo mesmo num outro mundo em que a verdade é inverdade e a vida pode se esconder de

si mesma... O nevoeiro e o mar pareciam parte um do outro. Era como andar no fundo do mar. Como se eu tivesse me afogado, há muito tempo. Como se eu fosse um fantasma que pertencesse ao nevoeiro, e o nevoeiro fosse o fantasma do mar. Era incrivelmente tranquilizador não ser nada mais que um fantasma no interior de um fantasma.

E depois:

Foi um grande erro eu ter nascido um homem, eu teria tido muito mais êxito como uma gaivota ou um peixe. Do modo como sou, serei sempre um estrangeiro que nunca se sente em casa; que não deseja e que não é realmente desejado; que não pode nunca pertencer, que tem sempre que estar um pouco enarmorado da morte.

Longa jornada noite adentro é a versão de O'Neill sobre si mesmo e sobre a sua própria família, e é fácil sentir a intensidade desse sentimento. O modelo de relacionamentos específicos e dos indivíduos que os compõem pode ser visto como condutor, ou até mesmo como inevitável, para esse tipo de consciência. E no entanto aquilo que nos passa despercebido nesses argumentos de autenticidade é que o padrão é, ele mesmo, uma criação dessa consciência, e uma espécie de justificativa para ela. Essa é a questão diretamente vinculada a um empirismo auto-reflexivo, apontada anteriormente. Não se trata de que os relacionamentos criem ao final a consciência. Dramaticamente, é a consciência que cria os relacionamentos. O que parece um drama familiar é na verdade um drama isolado.

O ponto surge da maneira mais nítida em *Electra enlutada*. O'Neill afirmou que estava tentando aqui

alcançar uma moderna abordagem psicológica do sentido grego de destino numa peça como esta, que o inteligente público de hoje, que não tem qualquer crença nos deuses ou na punição sobrenatural, possa aceitar, sendo por ela afetado.

A afirmação tem uma importância representativa, incluindo a referência à moderna psicologia. O que se está propondo não é, fundamentalmente, um conjunto de relacionamentos destrutivos, mas um modelo de destino que não depende de qualquer crença exterior ao homem. A vida em si mesma é destino, nesse padrão fundamental que é, mais uma vez, a família intrinsecamente autodestrutiva. A dificuldade crítica recorrente é que, ao padrão fatal, são conferidas particularidades; é até possível considerar e corroborar esse padrão seguindo linhas completamente diferentes: o novo puritanismo inglês, os efeitos da guerra dramaticamente. O que importa, claramente, é o padrão imposto, que tem o efeito de conferir um sentido de inevitabilidade em relação àquilo que, como experiência, era e poderia continuar a ser visto como uma série de escolhas ativas. O padrão vem da consciência do isolamento, e é então justificado pela referência à moderna psicologia e aos gregos. Nesse movimento relativamente constante da possibilidade à inevitabilidade e do autenticamente particular ao universalismo voluntário, é importante separar uma peça como *Electra enlutada* — com os seus elementos externos de generalização na analogia aos gregos — de uma peça como *Longa jornada noite adentro*, em que a generalização é propriamente mais interna e, neste sentido, mais capaz de nos tocar.

Na sua recriação da *Oréstia*, O'Neill substituiu a ação grega pela psicologia. O que se nota, com menos frequência, é que essa psicologia é curiosamente estática: subjacente e determinista, em vez de viva e ativa. Ao final, trata-se menos de que as relações sejam destrutivas do que ilusórias.

Mannon — ... Eu, o meu marido, sendo morto, isso parecia bizarro e fora de lugar — como algo morrendo que jamais existira.

Desta irreidade básica dos relacionamentos resultam como que mecanicamente os padrões de adultério e incesto. A dor e a direção errônea são engendradas na nulidade original. O único sentimento ativo é a luta desses fantasmas para fazer parte da vida, a luta desses mortos para despertar. Nada é possível no âmbito dessa casa e dessa família; o sonho que cria ilhas felizes é de uma natureza inteiramente diversa. E no entanto, apesar de todo o cuidado-

so enxerto do modelo freudiano, isso não é psicologia, mas metafísica: a característica metafísica daquele que está isolado e para quem a vida, de qualquer outro modo que não seja sofrimento, frustração e perda, é impossível. A resolução característica não é nem grega nem freudiana, mas simplesmente a conquista da morte, que, por não haver um Deus, tem de ser auto-infligida, por meio do suicídio ou do total recolhimento:

Lavinia — Eu sou a última Mannon. E tenho de punir a mim mesma. Viver aqui a sós com os mortos é uma condenação pior do que a morte ou a cadeia. Jamais sairei ou verei qualquer pessoa. Mandarei pregar as venezianas cerradamente, de modo que nenhuma luz consiga entrar. Quero viver a sós com os mortos, e guardar os seus segredos, e deixar que me persigam, até que a maldição seja paga e o último Mannon possa ser deixado para morrer. (*Com um estanho e cruel sorriso de volúpia e regozijo pelos anos de autotortura.*) Eu sei que eles providenciarão para que eu viva uma longa vida! Os Mannons têm de punir a si mesmos por terem nascido.

A analogia de Mannon parece dirigida, ao final, não a Agamenon, mas ao Homem.

Atingiu-se o ponto, em nossa própria geração, no qual "os combates tensos e cruéis" podem ser admitidos como uma verdade integral, uma ortodoxia, sem uma ansiosa generalização e argumentação. O que nos é oferecido então não é o filósofo dramático que O'Neill tentou ser, mas o dramaturgo dos relacionamentos de caso, que pode se dar ao luxo de simplesmente demonstrar. As peças de Tennessee Williams são os exemplos mais claros disto: as suas personagens são seres isolados que desejam, comem e lutam a sós, que lutam febrilmente com as energias primárias de amor e morte. Eles são, da forma mais satisfatória, animais; o resto é um revestimento de humanidade, e é destrutivo. É na sua consciência, em seus ideais, em seus sonhos, em suas próprias ilusões que eles se perdem, tornando-se sonâmbulos patéticos. A condição humana é trágica por causa da inserção do espírito na feroz e em si mesma trágica luta animal de sexo e morte. O objetivo do drama é então abrir caminho por entre essas ilusões do espírito, para chegar aos verdadeiros ritmos primários. Isso é,

num sentido literal, drama em teto de zinco quente. Os ritmos são intensos e no entanto avançam, de maneira inevitável, através do tempo, que

se move impetuosamente em nossa direção, carregando a sua bandeja hospitalar cheia de uma infinita variedade de narcóticos, mesmo enquanto nos preparamos para a sua inevitável e fatal operação.

Não concisão da intensidade dramática, os ritmos são isolados e ouvidos. Pois

ossos corações estão angustiados pelo reconhecimento e pela piedade, de modo que a sombria concha do auditório em que anonimamente nos reunimos transborda com um calor quase líquido de empatias humanas irreprimidas, libertadas da autoconsciência, autorizadas a operar...

Ou para dizer de outro modo — neste mundo de *Baby Doll* [1956], *Um bonde chamado desejo* [1947], *Gata em teto de zinco quente* [1955] —, o sentido de realidade dos seres humanos isolados, os ferozes ritmos *impessoais*, tudo pode ser transmitido de modo tão direto e urgente, que o único tipo de relação conhecida por esse ser humano, “aliviado da consciência de si”, passa a fluir como um ato físico, uma dissolvente liquidez no mar indiferenciado:

uma libertação, neste trabalho, que eu queria que você sentisse comigo.

A tragédia de pessoas isoladas, que começou nas lutas de um espírito desejoso, acaba como uma luta feroz e animalésca e como uma recaída: no ato sexual em si, onde há uma comunicação na qual o espírito falhou tragicamente; um ato de vida ou de morte, nos mesmos ritmos, o combate tenso e cruel consumado por fim em recaída. O que nos espera, ao final do sexo e da feroz e raivada luta pela vida, é a morte.

3. Tragédia social e pessoal

Tolstói e Lawrence

→ A mais profunda crise da literatura moderna está na divisão da experiência nas categorias social e pessoal. Trata-se agora de algo maior do que uma questão de ênfase. É uma divisão de raiz, para a qual se dirige o fluxo da experiência; uma divisão a partir da qual, com vigores característicos, crescem como formas separadas de vida. Intelectualmente, a divisão é combatida com o aparato completo e seguro da ideologia: a versão individualista confronta-se com a versão coletivista; toma-se partido e escolhem-se as armas. É quase um indivíduo de irresponsabilidade, no modo como as coisas se orientam, não tomar partido; não insistir na finalidade irrefutável disto ou daquilo: a realidade individual; a realidade social. O mais intimidante desprezo se reserva para o homem que não tiver se agarrado *àquela* escolha; ele não está absolutamente em contato com a experiência moderna.

A tragédia foi, de maneira inevitável, moldada por essa divisão. Há a tragédia social: homens arruinados pelo poder e pela fome; uma civilização destruída ou destruindo-se a si mesma. Há então, igualmente, a tragédia pessoal: homens e mulheres que sofrem e que são destruídos nos seus relacionamentos mais íntimos; o indivíduo conhecendo o seu destino, num universo marcado pela insensibilidade, no qual a morte e um isolamento espiritual extremo são formas alternativas do mesmo sofrimento e heroísmo. Tem-se a impressão,