

## O PROBLEMA DO DRAMA NÃO-TRÁGICO (1911)<sup>1</sup>

*Georg Lukács*

Espíritos profundos têm formulado freqüentemente a questão: são realmente o indivíduo trágico e o destino trágico (como postulados necessários, pensados até o fim, da forma dramática pura) pontos culminantes do ser humano? É verdade que possuem ainda valor e significação para as pessoas que chegaram inteiramente à consciência da obscuridade e da fúria dos instintos? Platão já havia reconhecido a não-dramaticidade do indivíduo sublime, do sábio, e extraiu disso uma inteira gama de conseqüências, já que o drama não tem nada a ver com a melhor parte da alma.

Hoje essas vozes ecoam de todos os lados, e estranhamente são os poetas os mais ruidosos. Entram em cena um após o outro Maeterlinck, Shaw e Dehmel para expressar clara e abertamente isso; pois são poetas que se sentem mudados (*hingezogen*) em relação ao dra-

---

1 "Das Problem des untragischen Dramas" in Benseker & Jung. *Lukács 1997. Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft*. Bern: Peter Lang, 1998, p.13-6. Publicado pela primeira vez in *Die Schaubühne*, Jahrgang 7 Nr. 9 de 2.3.1911, p.253-5. Tradução do alemão de Carlos Eduardo Jordão Machado, cotejada com a tradução italiana (trad. Michele Cometa) *Scritti sul romanzo*. Bologna: Il Mulino, 1982, p.61-6.

ma, mas que também não querem abdicar de sua forma. Na sua luta contra o ideal trágico de vida não querem extirpar o drama, como Platão, mas pretendem antes de tudo elevá-lo; erguê-lo até as alturas luminosas da humanidade tornada livre do destino cego; querem salvá-lo por meio da aniquilação do trágico.

Maeterlinck foi quem falou de modo mais claro e preciso sobre isso. Disse: é certo que a sabedoria nunca entra em cena na tragédia; mas se um sábio tivesse se instalado nas escadarias daquele salão, transformando-se em testemunha da ira cega e sanguinária de Édipo ou dos heróis de Orestes, teria então com sua mera presença (*Da-Sean*) desencorajado e afugentado aquele destino medonho. As comédias de Bernard Shaw configuram sempre um tal personagem, e mais claramente em *César e Cleópatra*; mas justamente aqui se revela a precariedade e o caráter não-artístico dessa visão. Eles afirmam: as situações trágicas existem apenas aparentemente – e justamente aqui surge o novo homem, o não-trágico – e a sua aparição transforma as cores dos acontecimentos, invertendo de imediato, como se fosse um milagre, a direção e o curso do destino.

Na vida isso pode certamente acontecer: mas para a forma dramática essa virada súbita da situação nada mais é do que uma rude empiria da vida. Se esta é transposta no drama tal como é, por exemplo, em Shaw, faz da reviravolta do destino que salta do profundo uma *pointe*; algo meramente chistoso; os personagens tendencialmente voltados para o trágico tornam-se loucos e, com isso, o sábio e sua vitória sobre o destino transformam-se em algo barato e sem valor. Na vida ele pode traçar uma perceptível linha do destino que vai do trágico ao não trágico: o drama deve ser desde a primeira palavra e do primeiro gesto trágico ou não-trágico. A atmosfera de cada drama singular é, tanto positiva como negativamente, o elemento vital de todos os seus conteúdos; o que é trágico não pode tornar-se não-trágico; um indivíduo trágico sofreria uma asfixia letal se respirasse por um instante a atmosfera do não-trágico, é como se atirasse um indivíduo no mar que terminasse como um peixe fora d'água. Todo sábio de Maeterlinck seria, portanto, se aparecesse na Oréstia efeti-

vamente, um louco, um mero filisteu, do mesmo modo como as figuras trágicas em Shaw gesticulam como loucas.

Existe de certo uma poesia dramática não-trágica; só que não é uma superação do trágico no interior de sua própria esfera, mas sua ampliação. Todo o drama indiano pertence a esse gênero; as últimas encenações dos gregos se aproximam dela energicamente; as suas formas mais interessantes, no entanto, se encontram no final da evolução de Shakespeare e de sua época. No período de *A tempestade*, de Beaumont-Fletchers e de Ford, na época da “romança” [*Romance*]. Hoje a nostalgia de muitos dos melhores se dirige para esse ideal.

Trata-se da aproximação do drama ao conto de fada (*Märchen*). No conto de fada tudo termina bem – dessa forma tomamos em consideração apenas o seu êxito não-trágico – na “romança” (com esse termo quero caracterizar aqui o drama não-trágico)<sup>2</sup> o destino é superado. O conto de fada apresenta uma metafísica tornada decorativa da época de ouro: provém de uma esfera ultradivina, muito acima da arte e da possibilidade de expressão artística; tornou-se profana e mundana para alcançar a beleza; trouxe à tona as estruturas mais profundas da vida (irrepresentáveis artisticamente), e justamente porque suas origens são as mais profundas, tornou-se ele mesmo superficial. O conto de fada, como forma acabada, é antimetáfísica *par*

2 O termo utilizado por Lukács não é em alemão *der Roman*, isto é, o romance como tal; a palavra é feminina, *die Romance*. Historicamente é a forma narrativa que se opõe a *novel*, por exemplo, a forma teatral dos últimos dramas de Shakespeare, conforme Lukács esclarece no ensaio do mesmo ano, escrito em húngaro, “Estética da romança. Tentativa de fundamentação metafísica da forma do drama não-trágico” – reeditado em *Ifjukori művek*. Magveto, Budapest, 1977, p.784-806 (Deste ensaio há somente a trad. italiana, ed. cit., p.89-116). Manter este *Fremdwort* do alemão, “Romance”, no português só geraria confusão, o correto é “romança”. Em português a palavra “romança” é também feminina e originada do italiano *romanza*, isto é, uma narrativa de feitos históricos ou de aventuras galantes, mais ou menos fantasiosas. Nota-se a aproximação do drama não-trágico ao conto de fada (*Märchen*) feita por Lukács para melhor entender o específico da romança como forma do drama. É este artigo do jovem Lukács que Walter Benjamin tem como ponto de apoio para indicar o novo da forma do drama não-trágico em Brecht – o *teatro épico*. (N. T.).

*excellence*, superficial, meramente decorativa. A união do drama ao conto de fada leva-o novamente – de um modo mais consciente, mais filosófico e menos religioso – à metafísica: da vida fatural brota aqui uma nova necessidade, do destino de conto de fada nasce uma vivência de destino, os poderes do conto de fada se tornam destinos vivos e o ser vegetativo extraditado (*pflanzenhaften Ausgeliefertsein*) de poderes transcendentais se transforma no gesto vivo resignado, mas dominante e insuperável do sábio.

No conto de fada tudo torna-se exterior e superficial: as figuras não são indivíduos, mas possibilidades meramente decorativas de gestos de marionetes. Por meio da necessidade formal do drama nasce, não mais tênues personagens superficiais configurados, mas antes como conseqüência técnica, o “aprofundamento” (*Vertiefung*); a profundidade espacial, o nascimento de uma terceira dimensão causam um aprofundamento do espírito (que se pense como um crescimento: um conto de fada oriental – “Péricles” – “A tempestade”). O conto de fada pode permanecer sendo uma bela superfície, pois seus personagens são figurantes ao lado dos acontecimentos, mas não os vivenciam; a “romança”, ao contrário, cria os personagens e devem por isso possuir uma psicologia e uma cosmologia. O princípio mais importante de configuração de seu mundo é a labilidade das fronteiras que limitam o eu, que o mantém separado dos outros e do mundo; a psicologia da “romança” fala sempre de ruptura do eu [*Duchbrechung des Ichs*].

Se entra em cena a idéia de reencarnação dos indianos, ou aquele mais raro das paixões tornadas duendes [*Kobolden*] como aprazia a Shakespeare ou se ainda há outras possibilidades não pode ser discutido aqui. O que é importante é que os homens perderam por toda parte a firmeza estatutária e a coerência interior dos personagens trágicos, e que canais visíveis e invisíveis deixam fluir os seus conteúdos um contra o outro e no mundo que o circunda. Isso já ocorre na ação num conto de fadas: a linha do destino do conto de fadas se faz por curvas bruscas e estreitas, que sua vivência nos homens atuantes pode fazer ir pelos ares o lábil centro que configuram. Portanto, para

obter uma unidade da obra, essa impossibilidade, a desapareção das fronteiras, deve se tornar em *principium stilisationis*.

Aqui se separa mais nitidamente a imagem de mundo da “romança” daquela da tragédia. Ambos abarcam o mundo inteiro e instauram a divindade como instância mais elevada em sua luta. Mas o deus da tragédia permanece puramente transcendental. Apenas homens e seus destinos tornam-se visíveis; o deus é apenas o fundamento último dos acontecimentos; o mundo da “romança” é de tipo panteísta; divindade e destino, homem e natureza aglomeram-se em uma nova massa fluente e luminosa que contém em todo momento aquele princípio deste mundo.

Do ponto de vista do drama, a coisa mais importante é a diferenciada concepção e configuração das paixões. Pretendo resumir o mais brevemente possível: a paixão do personagem trágico é uma flama que queima sua vida para que sua alma se dirija imaculada e purificada para o céu de sua pura eguidade [*Selbstheit*]; a paixão na “romança” é algo obscuro, é uma inundação que ameaça afogar os seus heróis. Uma vem de dentro e a outra, de fora; o preservar-se do herói é aqui um expor-se pessoalmente, na outra apenas a possibilidade de colocar-se à prova; numa o herói quer o próprio destino, que lhe vence e lhe prende; numa ele luta com o destino, noutra contra o destino; numa o herói chega a si por meio das paixões, noutra apesar das paixões; numa é a intensificação, noutra uma cisão do eu o momento psicológico (que se comparem simplesmente Otelo e Leontes). Assim existe uma maior proximidade da vida do que na tragédia, uma grande beleza e, ao mesmo tempo, um grande perigo para a “romança”.

A tragédia racionalizou as paixões, deu a elas o sentido metafísico do único caminho para a eguidade; na “romança” as paixões não possuem nenhum significado que lhe transcende, elas devem alcançar por força própria ou por meio da graça divina sua salvação (*Erlösung*), a forma que lhe redima. O drama indiano e aquele católico de Calderón faziam intervir a providência diretamente na vida e tentavam obter algo acabado em si, reconduzindo o drama à forma alegórica do *Mysterienspiel*. Shakespeare e o drama posterior perderam já

esse pano de fundo teológico, não podem mais encontrar no homem nenhuma força redentora; não podem elevar esse drama a nenhuma forma absoluta. A única possibilidade que encontraram foi a figura do sábio; mas essa solução não é a única e tampouco a mais elevada. O drama não-trágico é uma forma democrática; não cria nenhuma casta entre os homens como a tragédia; a sua forma mais pura deveria reunir todas as essências do homem, sem heróis, mas também sem sábios, para encontrar o caminho para a completude da vida, para a completude da forma. Esta tarefa – o mistério sem teologia, por assim dizer – permanece sendo até agora um problema e uma tarefa.