

PETER SZONDI E AS VISÕES DO TRÁGICO NA MODERNIDADE¹

Markus Lasch

Uma das perguntas ou ideias centrais, que alentam o *Ensaio sobre o trágico* de Peter Szondi, é se as filosofias do trágico, que perpassam o pensamento alemão de 1795 a 1915, de Schelling a Scheler, teriam tomado o lugar da própria tragédia, uma forma literária que àquela altura tinha aparentemente chegado a seu ocaso. Na passagem em questão, para ilustrar a relação histórica que vincularia a práxis trágica dos séculos XVII e XVIII às teorias trágicas do século XIX, Szondi recorre à famosa metáfora hegeliana, no prefácio aos *Princípios da filosofia do direito*, segundo a qual a coruja de Minerva alça voo somente com o início do crepúsculo.²

Szondi não está só com a afirmação, ainda que em seu caso de alguma maneira indireta, do declínio da tragédia na modernidade. Exatamente no mesmo ano de 1961, data da publicação do *Ensaio sobre o trágico*, George Steiner constata, por sua vez, *A morte da tragédia*, localizando o óbito

da forma em algum momento do século XVII. Já Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin são ainda bem mais restritivos quanto a presença e vitalidade da tragédia, cada um, evidentemente, por suas razões. Para Nietzsche, a tragédia conhece seu fim agônico com a obra de Eurípides.³ E Benjamin afirma em seu livro sobre a *Origem do drama barroco alemão* não só que os palcos modernos não apresentam nenhuma tragédia que seja parecida à dos gregos, como também que “o grego, o decisivo confronto com a ordem demoníaca do mundo, confere à poesia trágica sua marca em termos de uma filosofia da história”.⁴

Para a verificação de sua hipótese, de que as filosofias do trágico teriam tomado o lugar da tragédia, Szondi examina dois pontos essenciais: se estas concepções do trágico teriam algo em comum, i.e., se compartilhariam um “momento estrutural”, e se a dita intersecção seria útil também com vistas à análise de tragédias. Na conjunção articular-se-ia a esperança no que diz respeito a um “conceito geral do trágico”.⁵

No entanto, o primeiro juízo que decorre da leitura dos doze textos, de Schelling a Scheler, é uma espécie de dialética negativa. Quanto mais o pensamento se aproxima àquilo que seria a essência do trágico, mais esta essência se mostra fugidia. Szondi usa de novo uma imagem de voo, desta vez a do Ícaro:

A própria história da filosofia do trágico não está livre de tragi-

cidade. Ela é como o voo do Ícaro: quanto mais o pensamento se aproxima do conceito geral, menos se fixa a ele o elemento substancial a que deve sua elevação. Ao atingir a altitude da qual pode examinar a estrutura do trágico, o pensamento desaba, sem forças. Onde uma filosofia, como filosofia do trágico, torna-se mais do que o reconhecimento daquela dialética a que seus conceitos fundamentais se associam, onde já não é definida pela própria tragicidade, ela deixa de ser filosofia. Portanto, parece que a filosofia não é capaz de apreender o trágico — ou então que não existe o trágico.⁶

Esta consequência, de que não existe o *trágico*, que não há algo como a essência do trágico, Szondi compartilha com Benjamin, cuja concepção de filosofia da história veta de antemão um conceito geral e atemporal do termo. Em um contexto radicalmente distinto, menos filosófico, mas antes poético-filológico, e com vistas às teorias da tragédia de *Lessing e Aristóteles*, Max Kommerell, outra fonte importante para Szondi, chega a conclusão parecida. Ao contrário do que esperamos de uma poética, em que as prescrições dadas devem decorrer supostamente de leis de composição fixas, Aristóteles fundamenta a sua definição a partir das afeições trágicas que seriam o fim da tragédia:

A definição da tragédia é efetuada segundo a afeição trágica; seu esquema é, de certa maneira, moldado a partir dessa afeição, que, no entanto, parece um segundo que só surge a partir dela [...] Aristóteles procede como sempre: ele faz o fim ser a

razão espiritual de uma coisa. [...] Esse procedimento, contudo, de explicar algo a partir de seu fim, ou de fazer da autorealização de uma essência conceitualmente, essencialmente e, em grau restrito, também temporalmente o começo desse algo, é característico da ontologia de Aristóteles, de maneira que se impõe uma aplicação de seu pensamento metafísico fundamental à singular definição da tragédia. [...]

O que decorre de uma tal comparação é, em resumo, isso: o esquema da tragédia e a catarse trágica estão, uma para outra, na relação de *δυναμις* (potencialidade) e *ενέργεια* (atualidade). A saber: a tragédia é *δυναμις*, a catarse *ενέργεια*. [...]

A tragédia é, pois, a disposição para o ato da catarse e, nesse sentido, metafisicamente, uma faculdade, não uma essência e tampouco uma forma — por mais que ela seja particularmente, enquanto forma trágica, forma.⁷

Embora Szondi rejeite, pois, a exemplo de Benjamin e Kommerell, o trágico como essência, ele não deixa de perseguir o seu momento unificador. Só que a estrutura compartilhada por todas as definições do trágico se lhe configura agora (apenas) um determinando modo ou uma maneira de concretização ou consumação.

Não existe o trágico, pelo menos não como essência. O trágico é um *modus*, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado, a dizer o modo dialético. É trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade dos opostos, a partir da peripécia de algo em seu contrário, a partir da autocisão. Mas também só é trágico o declínio de algo que não pode declinar,

algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável. Pois a contradição trágica não pode ser suprimida em uma esfera de ordem superior — seja imanente ou transcendente. Se for esse o caso, ou o aniquilamento tem como objeto algo de insignificante, que como tal escapa à tragicidade e se manifesta no cômico, ou a tragicidade é superada no humor, suplantada na ironia, ultrapassada na crença.⁸

Nota-se, pelas expressões “unidade dos opostos”, “peripécia de um em seu contrário” e “autocisão”, que esta definição ainda é tributária de Hegel — como o próprio Szondi, aliás, frisa em mais de um momento —, no entanto, tributária sem pressupor qualquer sistema hegeliano. Contudo, é exatamente nesse ponto que Hans-Dieter Gelfert, em seu estudo sobre a tragédia, critica uma espécie de pensamento vicioso por parte de Szondi. Na medida em que todas as teorias do trágico analisadas por Szondi teriam nascido na zona de irradiação do idealismo alemão, cuja figura de pensamento predileta seria justamente a dialética, não seria de se admirar que esta dialética retornasse também enquanto momento estrutural do trágico. Por outro lado, Szondi seria muito menos convincente na tentativa de evidenciar a referida estrutura dialética nas oito tragédias por ele analisadas.⁹

Cabe observar que o próprio Szondi antecipa de certa forma essa crítica ao ponderar que a significância do momento dialético para o trágico decorreria também do fato de ele ser apreensível onde não se fala ainda de uma filosofia do

trágico, mas sim de uma poética da tragédia: em Aristóteles, Lessing e Schiller.¹⁰ Além disso, Gelfert concede a estrutura dialética em pelo menos quatro das tragédias analisadas por Szondi — Édipo rei, de Sófocles; *Demétrio*, de Schiller; *A família Schroffenstein*, de Kleist e *Morte de Danton*, de Büchner —, dizendo ainda que Szondi teria achado a mesma estrutura também na *Antígona* de Sófocles. Contudo, a concessão é revogada no momento imediatamente seguinte. Se Szondi tivesse escolhido qualquer outra tragédia grega, diz Gelfert, como por exemplo *Ajax*, *As troianas* ou *Medeia*, a demonstração da estrutura dialética provavelmente não teria tido o mesmo êxito. Já sua interpretação de *Otelo* seria completamente equivocada. Nesse caso tratar-se-ia não de dialética, mas de um dualismo claro, característico de todas as tragédias shakespearianas.¹¹

Penso que, em muitos casos, pode-se chegar a uma leitura diferente da de Gelfert, e isso sem forçar a “elasticidade” dos conceitos dialética e dialético até o “esvaziamento total de sentido”, como ele diz. Mas o decisivo não me parece ser isso. Em última análise, os temas de Szondi e de Gelfert são distintos, já que o primeiro fala sobre o trágico e o segundo sobre a tragédia. A consciência histórica de Szondi, também nisso discípulo de Hegel, é absoluta e sensível em todos os momentos de seu ensaio que, programaticamente, abre com a frase: “Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling uma filosofia do trágico.”¹² Enquanto consciência histórica, ela tem de ser perfeitamente ciente

do perigo da projeção de concepções contemporâneas a épocas e objetos do passado. No entanto, é também uma consciência histórica que não pretende levar o historicismo às últimas consequências, na medida em que não quer “negar de antemão a validade da teoria do trágico, que domina a filosofia posterior a 1800, no caso de tragédias anteriores a essa teoria”.¹³ As tragédias anteriores, por sua vez, são conclamadas a corroborar a estrutura dialética do trágico, corroboração que, segundo Szondi, não é e não pretende ser prova ou demonstração. Em outras palavras: que tragédias importantes de diversas épocas possam ser analisadas pelo prisma da configuração dialética com proveito, aprofundando o seu sentido, é razão suficiente para assumir o dialético como aspecto estrutural importante de tragédia e trágico. Não há necessidade de que toda e qualquer tragédia possa ser subsumida ao princípio. Por outro lado, a configuração dialética mostra-se absolutamente plausível para a época moderna e o cruzamento possível de uma dialética do trágico, principalmente tal qual formulada por Simmel, formulação de que ainda se falará abaixo, com a dialética do esclarecimento parece-me demasiado relevante para que ambos os aspectos devessem ser rejeitados com base em objeções como as de Gelfert.

Para além da constatação no que refere à dialética, para retomar o raciocínio anterior, é possível observar, na citação de Szondi acima, diversos outros aspectos fundamentais que reiteradamente surgem quando se fala de tragédia ou trágico-

co. Em primeiro lugar, destruição e ruína são para Szondi elementos decisivos para a constituição do trágico. E não só para ele. A esmagadora maioria dos autores que tratam do assunto é relativamente unânime neste ponto. Steiner é um dos mais incisivos. Em determinadas passagens de seu livro ele até parece considerar destruição e ruína completas como critério absoluto para a ocorrência de tragédia. No que diz respeito à Szondi, cabe reter que a destruição não tem necessariamente de ser consumada, ou seja, ameaça e iminência de ruína também podem ter efeito trágico.

Um segundo ponto é a questão da grandeza, da nobreza, do valor daquilo que é livrado à ruína. No capítulo 13 da *Poética* de Aristóteles, a condição moralmente intermediária do herói ainda está em certa contradição com a distinção ou a quantidade restrita das estirpes que são passíveis de tratamento e sofrimento trágicos. A práxis posterior nas tragédias, porém, é bem mais tendenciosa neste sentido. Até o século XIX, mais precisamente até o *Woyzeck* de Büchner, o sofrimento trágico parece em larga escala prerrogativa funesta daqueles que ocupam um alto lugar na escala social. Se com Büchner acaba este consenso, as posições nas discussões em torno da questão no que consistiria então a grandeza e o valor, não só vão caracterizar as diversas concepções do trágico, mas também determinar as opiniões dos autores sobre a possibilidade da tragédia na modernidade.

O terceiro aspecto é a ferida que não cicatriza. Com efei-

to, as questões do valor e da incurabilidade condicionam-se mutuamente. Justamente porque algo valioso se perdeu, a fenda na carne é grande e a impossibilidade de bálsamo corrobora, por sua vez, o valor do perdido. Agora, se a ruína é mitigada, definha também a tragicidade. Ou a revogação diminui o valor do destruído e o trágico passa ao cômico, ou então a tragicidade é superada de antemão, numa postura humorística, irônica ou crente.

Contudo, essa proibição da mitigação é acompanhada por ou provoca dialeticamente a impressão global da tragédia e do trágico, que não é de forma alguma a de uma negatividade absoluta. Pelo contrário. O enaltecimento, a redenção, a nobilitação e a sublimação que a tragédia e o trágico proporcionam ao homem são outras constantes na observação do fenômeno. No que elas consistem, é controverso. E toda a tradição da discussão em torno do conceito aristotélico da *kátharsis* faz parte desta controvérsia. De qualquer modo, a questão, até que ponto destruição e ruína não podem ter a última palavra, parece já estar colocada quando se pergunta por tragédia e trágico. Pode-se ver nesse sentido também o final conciliatório de muitas tragédias ou então as espécies de epílogo que voltam a uma certa normalidade depois da catástrofe total.

Foi mencionado agora há pouco que Steiner tem, em última instância, a derrocada absoluta por critério decisivo no momento de se decidir se determinado drama pode ou não

ser considerado uma tragédia. Mesmo assim, o polo oposto positivo também aparece em diversas passagens de seu livro, como, por exemplo, no final do primeiro capítulo.

[...] acredito que toda noção realista de drama trágico tem de iniciar com o acontecimento da catástrofe. As tragédias terminam mal. O personagem trágico é rompido por forças que não podem ser completamente compreendidas nem superadas pela prudência racional. Isso novamente é crucial. [...] A tragédia é irreparável. Não é possível que haja compensação justa e material pelo sofrimento passado. Jó obtém o dobro de mulas, como deve ser, pois Deus encenou através dele uma parábola de justiça. Édipo não recupera seus olhos ou seu cetro sobre Tebas.

É uma percepção terrível e dura da vida humana. Ainda assim, no excesso mesmo do seu sofrimento, encontra-se o clamor do homem por dignidade. Destituído de poder e alquebrado, um mendigo cego perambula às margens da cidade; ele assume uma nova grandeza. O homem enobrece com a maldade vingadora ou a injustiça dos deuses. Isso não o torna inocente, mas consagra-o como se tivesse passado pela chama. Desse modo, nos momentos finais da grande tragédia, seja ela grega, shakespeariana ou neoclássica, há uma fusão de dor e êxtase, de lamento pela queda do homem e de regozijo pela ressurreição de seu espírito.¹⁴

É notável que a interpretação de Szondi seja neste ponto bem mais cética, apesar de seu recurso explícito à Hegel. É verdade que o seu *Ensaio sobre o trágico* encobre este ceticismo num primeiro momento, pela sobriedade da expo-

sição e por fazer remontar o trágico conseqüentemente ao conceito lógico da dialética. Mas por outro lado, a relativa descrença transparece de forma inequívoca na definição citada há pouco: só indiretamente, na metáfora da ferida que não cicatriza, o valioso pode aparecer. Essa impressão é confirmada quando olhamos para as “Análises do trágico”, na segunda parte do livro:

Pois não é o aniquilamento que é trágico, mas o fato de a salvação tornar-se aniquilamento; não é no declínio do herói que se cumpre a tragicidade, mas no fato de o homem sucumbir no caminho que tomou justamente para fugir da ruína. Essa experiência fundamental do herói, que se confirma a cada um de seus passos, só no final e quando muito dá lugar a uma outra: que é no final do caminho para a ruína que estão a salvação e a redenção.⁵

Observa-se que Szondi menciona neste trecho mais um importante traço de tragédia e trágico: o princípio ativo. “Trágico não é”, dirá ele um pouco mais adiante, “que os deuses proporcionem sorte terrível ao homem, mas que este terrível ocorre pela própria ação humana.” Szondi repete aqui quase *ipsis literis*, principalmente na primeira passagem, uma formulação de Georg Simmel em “O conceito e a tragédia da cultura”, formulação esta que pode ser considerada uma espécie de quintessência da percepção do trágico na modernidade:

Como uma fatalidade trágica [...] designamos [...] isso: que as forças aniquiladoras endereçadas a um ser têm origem nas camadas mais profundas desse mesmo ser; que com sua destruição cumpre-se um destino que é congênito e que é, por assim dizer, o desenvolvimento lógico justamente da estrutura com a qual o ser erigiu sua própria positividade.¹⁶

A ênfase da passagem de Szondi, porém, está certamente no “só no final e quando muito” da perspectiva do caminho da redenção. Se ele aventa, em sua exegese de *A vida é sonho* de Calderón, até a possibilidade de um término precoce do drama, no ponto em que o rei tem de entender que sua tentativa de salvar o reino foi justamente o que decretou a ruína, a anterior interpretação de Édipo rei aponta só muito indiretamente um teor positivo da tragédia: o reencontro do herói consigo mesmo, enquanto caminho interiorizado para o conhecimento. É um caminho, no entanto, em cujo final esperam os infortúnios de cegueira e banimento.

Antes de voltar à ideia central de Szondi que abre esse ensaio, cumpre passar por dois livros que aparentemente contradizem, em um ponto essencial, não só o estudioso alemão, mas também, como vimos, Nietzsche, Benjamin e Steiner: a noção da incompatibilidade de tragédia e modernidade.

Já pelo título, Raymond Williams acena com a sua tese, publicada, aliás, só cinco anos depois dos livros de Szondi e

Steiner e, de certa forma, uma resposta direta ao último: a de que existe uma *Tragédia moderna*. Como bom marxista, Williams recusa qualquer concepção ahistórica do fenômeno. Ou seja, não faz sentido falar numa essência da tragédia ou de querer analisar o objeto fora de seus determinados e específicos contextos culturais e sociais. O que caracteriza então a tragédia na modernidade, segundo Williams, é o seu cruzamento com a ideia da revolução. Desde a época da Revolução Francesa, a ideia da tragédia poderia ser vista “como uma resposta, de maneiras variadas, a uma cultura em mudança e movimentação conscientes”, e, mais do que isso, como uma resposta a violência e desordem sociais.¹⁷ Particular desta visão de Williams é que ela enxerga a presença de violência e desordem não só na crise, aquilo que comumente chamamos de revolução, e nas contradições e tensões sociais anteriores que levaram à crise, mas na ação e no processo como um todo, o que inclui as instituições e atos pós-revolucionários. Ou seja, a tragicidade da revolução consiste também no fato de que ela própria gera novas violência, desordem e contradição.

Observa-se, neste sentido, dois aspectos. Por um lado, temos também nesta descrição do trágico a presença do elemento dialético da peripécia de um em seu contrário, o que talvez pela questão do recurso a Hegel não surpreenda tanto. Mas por outro lado, esta visão de Williams difere também de qualquer posição marxista mais ortodoxa, que veria no estado pós-revolucionário a *Aufhebung* das contradições

sociais mais no sentido de uma revogação ou cessão e não no sentido de uma suprasunção ou conservação.

Uma das questões que se colocam na descrição do trágico de Williams é, sem dúvida, pelo elemento conservador. Por que se justificaria chamar as respostas a violência e desordem sociais de tragédias ou trágicas, já que cada época tem sua configuração específica do fenômeno? Williams é bem ciente do risco de assumir a crítica histórica em todas as suas consequências: “O resultado seria então uma crítica sofisticada e principalmente técnica: os sentidos não importam, mas podemos observar como são expressos, em arranjos de palavras específicos”. Ou seja, seria, em última instância, uma crítica de textos isolados, dissolvendo-se a noção de gênero. Nesse sentido, Williams não quer abrir mão da “concepção de tragédia como uma ideia”.¹⁸

O que daria então substância a essa ideia? A primeira e talvez a única resposta mais cabal do livro faz apelo ao âmbito linguístico. O fato de que chamamos violência, desordem, morte e injustiça comumente de trágicas, seria razão suficiente. Voltaremos a esse ponto logo mais.

Para além da continuidade da “tragédia” como palavra, Williams concede a possibilidade de outras continuidades. No entanto, as informações a respeito são escassas e bem mais vagas do que a insistência na continuidade linguística. Chama atenção também que a maioria dos indícios encontra-se no capítulo “Tragédia e ideias contemporâneas”,

gerando a dúvida se as características mencionadas diriam respeito à ideia de tragédia como um todo ou apenas à ideia contemporânea de tragédia. Seja como for, lê-se nesse capítulo que “o que é geral nas obras que chamamos tragédias é a dramatização de uma desordem específica e atroz, e a sua resolução”¹⁹, que “é evidente que há um vínculo entre tragédia e morte”²⁰, ou ainda que:

Tragédias importantes, ao que tudo indica, não ocorrem nem em períodos de real estabilidade, nem em períodos de conflito aberto e decisivo. O seu cenário histórico mais usual é o período que precede à substancial derrocada e transformação de uma importante cultura. [...] Em tais situações, o processo usual de dramatizar e resolver a desordem e o sofrimento se intensifica até o nível que pode ser o mais prontamente reconhecido como tragédia.²¹

Ao leitor, evidentemente, colocam-se perguntas como: qual a especificidade da desordem para que ela se torne trágica? Qual o vínculo entre morte e tragédia ou qual morte é trágica (mesmo porque, em outra passagem, Williams diz que “tragédia [...] não é meramente morte e sofrimento e com certeza não é acidente”²²)? Ou ainda: qual o sujeito de “chamamos tragédia” e quem diz quais as tragédias importantes, principalmente tendo em vista que o livro de Williams é, antes de mais nada, uma crítica à tradição especializada no assunto?

Nesse contexto, não parece insignificante que Williams volte, no início do capítulo “A tragédia da revolução”, aos antigos conceitos aristotélicos de *eleos* e *phobos*.

A ideia da “completa redenção da humanidade” tem um prognóstico definitivo de resolução e ordem, mas no mundo real a sua perspectiva é inevitavelmente trágica. Ela nasce em meio ao terror e à piedade: na percepção de uma desordem radical na qual a humanidade de alguns homens é negada e que tem como consequência a negação da própria ideia de humanidade. Ela nasce do sofrimento verdadeiro de homens reais assim expostos e de todas as consequências desse sofrimento: degeneração, embrutecimento, medo, inveja, rancor. [...]

E se ela é, consequentemente, trágica nas suas origens — na existência de uma desordem que não pode senão comover e envolver —, é igualmente trágica na sua ação, no sentido de que não é contra deuses ou coisas inanimadas que o seu ímpeto combate, nem contra meras instituições ou estruturas sociais, mas contra outros homens.²³

Abstraindo por um instante do fato de que, na segunda parte da citação, *phobos* é quase que sub-repticiamente transformado em “envolvimento”, percebe-se que Williams também insiste no momento dialético da autocisão, quer dizer, no que foi chamado mais acima de princípio ativo: o terrível não é proporcionado pelos deuses, mas pela própria ação do homem.

Agora, a mudança de *phobos* para “envolvimento” é tudo

menos insignificante e de forma alguma gratuita. Em seu já referido estudo, Max Kommerell observou que Aristóteles tem predileção por pares conceituais:

Aristóteles gosta de estabelecer vizinhanças conceituais ao unir pares de conceitos [...] por “e”, “ou”, “nem, nem”, “não, também não” e semelhantes, e mencionar os conceitos assim ligados poucas vezes sozinhos e com frequência unidos. [...] Cada um dos conceitos ligados é por si uma determinação; que eles são avizinados, é tido como pressuposto; mas, ao passo que aparecem, por uma espécie de costume do autor, habitualmente juntos, modificam-se sutilmente; eles perdem no trânsito mútuo a aspereza do diferenciado; ao que se dá forma é na verdade a sua vizinhança; e, ao invés da rigorosa univocidade conceitual, resulta uma esfera conceitual que é, sim, constituída por eles, mas que contém ainda mais: transições, âmbitos intermediários, possibilidades conceituais que não chegaram a diferenciar-se para a expressão linguística própria. [...] Trata-se de um meio, que não pode ser subestimado, para atribuir à pureza conceitual da linguagem conceitual filosófica um poder de designação mais do que conceitual (irracional, esférico), um meio que tem sua correspondência tanto em locuções proverbiais quanto em locuções poéticas.²⁴

Williams, na citação acima, também usa pares de conceitos. No primeiro parágrafo, terror e piedade aludem claramente a *phobos* e *eleos* da *Poética* aristotélica. Já no segundo parágrafo, esse par é aparentemente retomado por comover e envolver. Se com comover estamos ainda no campo se-

mântico de *eleos*, o termo envolver não deixa dúvida de que houve mudança. O par remete na verdade aos princípios de *movere* e *conciliare* da retórica. Ou seja, trata-se não só de um deslocamento de uma arte, em que as obras não se resumem a sua finalidade — ainda que Aristóteles defina a tragédia a partir de seu efeito catártico —, para uma arte absolutamente final, cujo objetivo consiste em convencer e levar os ouvintes à determinada decisão ou ação. Williams filia-se na passagem também a uma longa tradição de interpretação moral-religiosa do termo *eleos*, tributária de correntes filosóficas da Antiguidade tardia e, principalmente, do cristianismo, cujas noções de piedade, misericórdia e da concepção do ser humano como próximo eram muito provavelmente estranhas à percepção da Antiguidade clássica grega.

Não que isso não seja legítimo. Afinal, as controvérsias seculares acerca da catarse e de seus termos constituintes dão justamente conta da dificuldade ou impossibilidade de se remontar a estrutura emocional e espírito “genuinamente gregos”. Por outro lado, a evolução da tragédia, se não partilharmos os julgamentos absolutamente restritivos de Nietzsche e Benjamin, não parou no século V a.C. O ponto é outro, mas absolutamente crucial. Fichte observa na *Primeira introdução à doutrina da ciência* que a escolha da filosofia depende do homem. Isto vale certamente também para a filosofia do trágico. Depende da concepção de mundo do respectivo autor, como ele olha para o fenômeno e como entende cada um dos elementos constitutivos da tragédia.²⁵

Nesse sentido, posso reconhecer no herói do palco que sofre um “eu” que está ou poderia estar em situação comparável, ou antes um “tu” injustiçado que merece a minha compaixão. Também posso perceber o efeito das ações trágicas como paralisante e anestesiador ou como uma indignação identificada que me levaria à ação. Vale lembrar que Bertolt Brecht chega neste ponto a uma avaliação diametralmente oposta à de Raymond Williams, muito embora ambos tivessem concepções de mundo relativamente semelhantes. Enfim é também uma questão de concepção do mundo se vejo a situação dialética que Williams apresenta, de uma revolução que por sua vez produz sempre novas contradições e novas revoluções, como uma linha ascendente e progressiva rumo ao ponto de fuga de uma perfeição jamais atingível ou antes como um movimento circular, de eterno retorno de desordem, violência e morte.

Vê-se, pois, que tragédia e vida entrelaçam-se. E neste ponto, a contribuição ou crítica de Williams parece-me importante. Foi mencionado antes, que a sua noção de tragédia não exclui o sentido que atribuímos na linguagem comum à palavra “trágico”, muito pelo contrário. Nesse sentido, ele começa o seu livro com a seguinte afirmação:

Chegamos à tragédia por muitos caminhos. Ela pode ser uma experiência imediata, um conjunto de obras literárias, um conflito teórico, um problema acadêmico. Este livro foi escrito a partir do ponto em que tais caminhos se cruzam numa vida

específica.²⁶

As concepções de Steiner e Szondi não poderiam ser mais diferentes, neste aspecto. *A morte da tragédia* abre com as frases: “Estamos entrando em um vasto terreno, difícil. Há marcos que devem ser mencionados desde o início. Todos os homens têm consciência da tragédia na vida. Mas a tragédia como uma forma de drama não é universal.”²⁷ Por sua vez, Szondi não só separa a poética da tragédia das filosofias do trágico, como também estas últimas de uma concepção pantrágica do mundo, segundo ele antes autobiográfica do que filosófica.

É certo que separar a tragédia na vida da tragédia como forma literária ou modo filosófico é útil e ajuda a ver algumas coisas com mais clareza. Mas não é menos certo que a vida dificilmente se deixa excluir quando se fala de tragédia e trágico. Vetada na entrada da frente, ela via de regra volta pela porta dos fundos, mesmo em textos como os de Szondi e Steiner. O primeiro pondera surpreendentemente, no trecho sobre a concepção trágica de Goethe, que este sentia não haver nascido para poeta trágico não por estranhamento, mas ao contrário por familiaridade para com o trágico. Somente o agravamento violento na tragédia, diz Szondi, teria prescindido da compreensão de Goethe, já que o poeta teria sentido o trágico profunda e dolorosamente na *vida real*.²⁸ Steiner, por sua vez, conclui o seu livro com uma

lembrança pessoal. Se no primeiro capítulo tragédia e vida encontram-se separados, no último as histórias sobre atrocidades cometidas na Segunda Guerra Mundial e a parábola ouvidas numa viagem de trem à Polônia são conclamadas para dar a evidência do fato de que Deus ter-se-ia retirado do mundo em meados do século XVII e que teria decretado com isso a morte da tragédia. Vale lembrar ainda, nesse contexto, que tanto o livro de Steiner quanto o livro de Williams têm origem na relação dos autores com a figura paterna. O primeiro observa nos “Agradecimentos”:

No entanto, esse ensaio pertence principalmente ao meu pai. As peças que aí discuto são aquelas que, em primeira mão, ele lera para mim e me levava a assisti-las. Se sou capaz de lidar com literatura em mais de um idioma, devo-o ao meu pai que, por princípio, recusava-se a reconhecer provincianismo em questões da mente. Sobretudo, ensinou-me pelo exemplo de sua própria vida, que a grande arte não está reservada ao especialista ou ao erudito profissional, mas que ela é melhor conhecida e amada por aqueles que vivem mais intensamente.²⁹

Williams, por sua vez, menciona no capítulo primeiro, “Tragédia e experiência”:

Conheci a tragédia na vida de um homem reduzido ao silêncio, em uma banal vida de trabalhos. Na sua morte comum e sem repercussão vi uma aterradora perda de conexão entre os homens, e mesmo entre pai e filho; uma perda de conexão que

era, no entanto, um fato social e histórico determinado.³⁰

Se o livro de Williams pertence à série de retomadas das questões de tragédia e trágico em meados do século passado, sob o impacto da Segunda Guerra Mundial, Christoph Menke formula sua asserção sobre *A atualidade da tragédia* no início do século XXI. As teses angulares do livro, desenvolvidas com sofisticação e minúcia ao longo do estudo em três partes, encontram-se dispostos já na nota preliminar.

O título sobre a atualidade da tragédia desdobra sua significação em três sentidos: que existiriam tragédias na atualidade, que a tragédia seria atual para nós e que a contemporaneidade seria um tempo de tragédias. O que refuta, em outras palavras, é a tese ou visão de que a modernidade seria a época depois da tragédia, ou, para usar a formulação de Schlegel, que a tragédia ter-se-ia tornado “antiquada” em nossos dias. Se a “atualidade” da tragédia é, para Menke, em primeiro lugar uma atualidade temporal e histórica, ela significa também e principalmente que o “teor de experiência” (*Erfahrungsgehalt*) da tragédia tem significado para o homem moderno e contemporâneo:

Esse teor de experiência da tragédia é a “ironia trágica” da práxis: a ação que visa sempre ser bem sucedida, gera por si só, e por isso necessariamente, seu falhanço, e, com isso, a infelicidade daquele que age. [...] Uma esperança “moderna” diz que, pelo pensamento autônomo, pelo despertar da subjetividade

autoconsciente e razoável para a maioria, a nossa práxis modificar-se-ia, até já se teria modificado, de modo a escapar ao poder da ironia trágica. O título referente à atualidade da tragédia afirma, ao contrário, que o poder da ironia trágica continua a vigorar.³¹

A razão para que a experiência da tragédia continue válida é, para Menke, não só o fato de que julgamos, mas como julgamos, em outras palavras: a normatividade da nossa práxis. Nesse sentido, Édipo é o herói trágico por excelência. Ao passo que (se) julga, ele define o seu destino. Édipo não consegue fazer com que seu julgamento torne-se sua própria ação, sobre a qual tenha poder. Ao contrário, seu julgamento adquire poder sobre ele. Como ele, porém, julgamos também nós. Na medida em que julgamos de uma maneira geral, quer dizer, na medida em que não podemos deixar de julgar, de tomar decisões, vivemos, segundo Menke, na atualidade da tragédia.³²

A primeira parte do livro de Menke trata, pois, da atualidade da tragédia relacionada ao excesso do julgamento. Na segunda parte do estudo, o filósofo alemão reflete sobre a possibilidade de suspensão do trágico pelo belo e de dissolução do trágico pelo jogo do teatro³³.

Enquanto representação de um destino trágico e tendo como consequência uma experiência trágica, a tragédia é uma forma de arte que provoca a seu público um singular desprazer. Contudo, o efeito da tragédia não se resume a

esse singular desprazer. Ao contrário, o destinatário da arte trágica submete-se sempre e novamente a ela na medida em que esta lhe provoca também um singular prazer. Esse prazer pode ser explicado em parte, e a tradição aristotélica o faz com seu multifacetado conceito da catarse, por um julgamento ético positivo: o desprazer provocado pela observação do sofrimento injusto da figura trágica gera prazer no próprio observador, prazer oriundo da experiência transformadora. Esse volver-se sobre si mesmo do público, porém, lembra Menke com David Hume, depende fundamentalmente da ficcionalidade dos acontecimentos. Consolamo-nos com o fato de que o sofrimento não é real, nem nosso. Nesse sentido, interpretar o prazer provocado pela tragédia como catarse pressupõe uma referência a seu modo de representação. Contudo, argumenta Hume, a referência ao modo de representação não pode ser definido apenas negativamente, enquanto consciência da ficcionalidade do representado, mas tem de ter caráter positivo: enquanto apreensão das qualidades poético-retóricas do representado.³⁴ O paradoxo da tragédia define-se assim como “simultaneidade de desprazer ‘metafísico’ (oriundo do trágico) e prazer estético (oriundo de sua representação na tragédia)” ou, em outras palavras, como caminho ou peripécia de um ao outro.³⁵

Para explicitar a referida peripécia, de desprazer a prazer, Menke postula dois modelos que ele chama, respectivamente, de “clássico” e “moderno”. O modelo clássico definiria o estético da tragédia como sendo a sua beleza e, portanto, a

oposição na tragédia como uma oposição entre o conhecimento do trágico e a contemplação do belo. Em outras palavras, a peripécia seria a suspensão do trágico pela observação de sua bela representação. O modelo moderno, por sua vez, entenderia o estético da tragédia não como belo, mas como jogo cênico. Ou seja, a esperança moderna — posterior à comédia romântica — seria que o teor de experiência trágico fosse ao mesmo tempo eludido e ultrapassado pelo jogo do teatro que o presentifica. Ambas as esperanças frustram-se, de acordo com Menke, e nisso está outro sentido da atualidade da tragédia. Não há caminho do trágico ao belo. À peripécia do trágico ao belo segue-se, sempre e necessariamente, um regresso ao trágico. Por outro lado, o jogo do teatro não tem apenas uma relação de exclusão para com a ironia trágica da ação, mas também de mútuo condicionamento: o jogo do teatro não dissolve a experiência do trágico, mas a (co-)origina, e isso apenas aparentemente de forma paradoxal.³⁶

As linhas acima já o delineiam. Para Menke, o teor de experiência trágico da tragédia só pode ter “atualidade histórica, na medida em que ganha atualidade estética na forma da tragédia”.³⁷ Em outras palavras: experiência trágica e forma estética encontram-se indissolúvelmente entrelaçadas. Nesse sentido, toda a terceira parte do livro, denominada “Tragédia do jogo”, é consagrada à discussão de dramas: por um lado *Hamlet*, de Shakespeare, por outro lado *Fim de partida*, *Philoktet*, e *Ithaka*, de Samuel Beckett, Heiner Müller

e Botho Strauß. De forma semelhante, Raymond Williams também dedica a segunda parte de seu estudo ao que ele chama de “literatura trágica moderna”. Ambos os autores coadunam neste aspecto com Szondi que observa no final da “Transição” de seu ensaio, entre a parte teórica referente à filosofia do trágico e as análises de tragédias: “Como o conceito do trágico eleva-se, para o seu infortúnio, da concretude dos problemas filosóficos à altura da abstração, ele tem de mergulhar no mais concreto das tragédias, caso deva de outro modo ser salvo. Esse mais concreto é a ação.”³⁸ Ou seja, se Szondi aventa no início do estudo que as filosofias do trágico poderiam ter tomado o lugar da poesia trágica, a estrutura dialética encontrada evidencia que o trágico só ganha substância, dialeticamente, na recuperação da concretude das tragédias. Em suma, os três autores condicionam atualidade e pertinência de conceito e experiência trágicas direta ou indiretamente a vitalidade e atualidade da tragédia em tempos modernos e/ ou contemporâneos.

Não obstante, gostaria de aderir, no que se segue, à ideia primeira de Szondi, argumentando em prol da manutenção e da relevância do conceito do trágico em relativa independência à tragédia. Em primeiro lugar, o declínio da tragédia enquanto práxis parece-me de certa evidência nos dias atuais. Observe-se apenas quantas tragédias são escritas, quantas editadas, quantas em cartaz e por quantos visitadas quando encenadas. Nesse sentido, as ocorrências de tragédias e de dramas de caráter trágico a partir do século XIX parecem

mais um canto do cisne da forma literária que se agudiza nos dias atuais do que atestar a vitalidade da tragédia nas épocas moderna e contemporânea. E, se Menke arrola três exemplos de tragédia ao longo de quase cem anos, é possível responder a ele com toda uma série de exemplos contrários dentro de um único tema literário, independentemente da questão de que a terceira parte de seu livro tem evidentemente caráter mais ilustrativo, exemplar do que exaustivo.

Mencionou-se acima a suposta dificuldade de Goethe no que diz respeito ao gênero trágico. A verbalização desta dificuldade pode ser verificada em uma longa série de observações do poeta, nas correspondências com Schiller e Carl Friedrich Zelter, assim como em depoimentos a Friedrich von Müller e Johann Peter Eckermann. Por outro lado, Goethe não só arruma uma maneira de conciliar a sua natureza conciliadora com o gênero, através de uma interpretação particular do conceito da *kátharsis*, no *Suplemento à poética de Aristóteles*, como também mantém para a sua obra principal, o *Fausto*, a denominação de tragédia, tanto para a primeira, quanto para a segunda parte (enquanto que *Tasso*, por exemplo, passa de *Tragödie* a *Trauerspiel* e depois a *Ein Schauspiel*). Finalmente, Goethe consegue terminar, em um esforço hercúleo, poucos meses antes de sua morte, o que durante muito tempo parecia interminável. Os três fatos parecem não só dar razão a Szondi, quando ele fala de familiaridade ao invés de estranhamento para com o trágico, como também apontar para um outro aspecto.

Durante o século XIX até o início do século XX, surgem na literatura em língua alemã diversas paródias, contrafações e outras tentativas fáusticas epigônicas, como os textos de Franz Grillparzer, Christian Dietrich Grabbe, Nikolaus Lenau e Heinrich Heine. Porém, nenhuma destas obras pode medir-se apenas aproximadamente com o original goetheano. Seria possível creditar o fenômeno a uma influência descomunal de um autor decisivo no âmbito de uma literatura nacional. Porém, na primeira metade do século XX, as experiências de Fernando Pessoa e Paul Valéry mostram, que a sorte no ambiente românico aparentemente não era melhor. Tanto o poeta português, quanto o francês lutaram com afincos e durante muito tempo pela realização de uma tragédia fáustica. O “Dossier *Mon Faust*”, bem como os fragmentos recolhidos na arca pessoana dão conta desta luta. Neste ponto, se não se quiser atribuir os relativos fracassos do *Fausto* de Pessoa e do *Mon Faust* de Valéry à suposta falta de talento dramático de dois poetas essencialmente líricos, abre-se margem para uma interpretação alternativa: a de que, na modernidade, e ainda mais no início do século XX, pode haver dificuldades objetivas com o gênero. Ou, em outras palavras, que com a vida literária de Goethe termina também uma época e inicia-se um novo capítulo na história das formas literárias.

Agora, que a tragédia esteja atualmente em baixa, não significa necessariamente a sua morte definitiva. A história desde o século V a. C. grego tem mostrado que a vitalidade

da tragédia sempre se restringiu a momentos relativamente curtos e esparsos no tempo. No entanto, estes momentos de força concentrada tiveram irradiação suficiente para que a tradição trágica não se perdesse por completo e que pudesse ser reatada em momento posterior. Sem querer fazer as vezes de um profeta em questões de historiografia literária, é neste momento difícil de imaginar como uma possível revitalização futura da tragédia pudesse passar ao largo da obra de Georg Büchner, em especial de seu *Woyzeck*, um autor que curiosamente não é mencionado nem por Williams, nem por Menke. Seja como for, o que quero frisar, apontando para a “morte relativa” da tragédia, é que a independência do conceito do trágico da vitalidade da tragédia pode evidentemente ser apenas relativa. Se a morte da tragédia for definitiva, chegará o momento em que também o conceito do trágico perderá a sua pertinência, perderá o seu sentido. Nisso tem que se dar razão a Menke. No entanto, há de se observar também que, embora Menke insista na importância *sine qua non* da atualidade estética da tragédia, para que se possa pensar em atualidade histórica da mesma, e sustente que essa atualidade não pode ser assegurada só pelo texto, que ela depende fundamentalmente de sua representação no jogo do teatro, sua discussão dos dramas, na terceira parte, não se pode realizar se não a partir dos textos. Nesse sentido, a atualidade estética é inalcançável ou irrecuperável (*uneinholbar*) para o pensamento teórico. Ou seja, todos, até mesmo Menke, operamos de alguma forma com o conceito

do trágico, mais do que com a atualidade da tragédia.

Além disso, dois dos pensamentos mais vigorosos do séc. XX, o de Sigmund Freud e o de T. W. Adorno, não podem, a meu ver, prescindir da noção de trágico tal qual formulada por Simmel e citada acima: que as forças aniquiladoras endereçadas a um ser têm origem nas camadas mais profundas desse mesmo ser e que com a destruição cumpre-se um destino congênito que é o desenvolvimento lógico justamente da estrutura com a qual o ser erigiu sua própria positividade. São pensamentos que, por mais críticos, céticos, negativos sejam ou tornem-se, por mais que saibam ou reconheçam que “o eu não é dono na própria casa”³⁹, que não é ele e suas pulsões eróticas que guiam ao longo do tempo, mas sim uma força surda e aniquiladora, que “não há jamais um documento de cultura que não seja ao mesmo tempo um da barbárie”⁴⁰ e que não há esclarecimento que não conte-nha em si o regresso a velhas e novas formas de dominação, não querem abrir mão de pensamento iluminista e cultura, não querem abrir mão de um mínimo de positividade. Nesse sentido, querer conservar o conceito do trágico, apesar das evidências da derrocada atual da tragédia, não equivale, como suspeita Menke em referência a Arthur C. Danto, a uma des emancipação da arte em prol de filosofia e psicanálise, equivale à esperança, oriunda da leitura e da fruição de tragédias, de que, embora “só no final e quando muito”, “é no final do caminho para a ruína que estão a salvação e a redenção”.⁴¹

NOTAS

- 1 Uma versão preliminar deste ensaio foi apresentada na “V Jornada de Literatura alemã: Literatura e crítica” que se realizou em setembro de 2010 na Universidade de São Paulo.
- 2 Cf. SZONDI, *Schriften I*, p. 152 e *Ensaio sobre o trágico*, p. 24.
- 3 Cf. NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie*, p. 75-76.
- 4 BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, I.1., p. 288. As traduções dos trechos citados são em geral de minha autoria, salvo nos casos em que se cita a partir de tradução publicada.
- 5 Cf. SZONDI, *Schriften I*, p. 153 e *Ensaio sobre o trágico*, p. 25 (tradução modificada).
- 6 SZONDI, *Schriften I*, pp. 200-201 e *Ensaio sobre o trágico*, p. 77 (tradução modificada).
- 7 KOMMERELL, *Lessing und Aristóteles*, pp. 58-60.
- 8 SZONDI, *Schriften I*, p. 209 e *Ensaio sobre o trágico*, pp. 84-85 (tradução modificada).
- 9 Cf. GELFERT, *Die Tragödie*, p. 10.
- 10 Cf. SZONDI, *Schriften I*, pp. 205-208 e *Ensaio sobre o trágico*, pp. 82-84.
- 11 Cf. GELFERT, *Die Tragödie*, pp. 10-11.
- 12 SZONDI, *Schriften I*, p. 151 e *Ensaio sobre o trágico*, p. 23.
- 13 SZONDI, *Schriften I*, p. 152 e *Ensaio sobre o trágico*, p. 24.
- 14 STEINER, *A morte da tragédia*, pp. 4-5.
- 15 SZONDI, *Schriften I*, p. 213 e *Ensaio sobre o trágico*, p. 89 (tradução modificada).
- 16 SIMMEL, *Philosophische Kultur*, p. 263.
- 17 Cf. WILLIAMS, *Tragédia moderna*, p. 90.
- 18 Idem, *ibidem*, p. 87.
- 19 Idem, *ibidem*, p. 78.
- 20 Idem, *ibidem*, p. 82.
- 21 Idem, *ibidem*, p. 79.
- 22 Idem, *ibidem*, p. 30.
- 23 Idem, *ibidem*, p. 107 (tradução modificada).
- 24 KOMMERELL, *Lessing und Aristoteles*, p. 97.

- 25 E, conseqüentemente, também se traduz *eleos* por compaixão ou piedade e *phobos* por horror, terror, medo ou temor.
- 26 WILLIAMS, *Tragédia moderna*, p. 29.
- 27 STEINER, *A morte da tragédia*, p. 1.
- 28 SZONDI, *Schriften I*, p. 178 e *Ensaio sobre o trágico*, p. 32. Grifo meu.
- 29 STEINER, *A morte da tragédia*, pp. XI-XII.
- 30 WILLIAMS, *Tragédia moderna*, p. 29.
- 31 MENKE, *Die Gegenwart der Tragödie*, p. 7.
- 32 Cf. idem, *ibidem*, pp. 7-8.
- 33 Na seqüência, usa-se “jogo do teatro” para o alemão *Spiel des Theaters* e “jogo cênico” para *theatrales Spiel*.
- 34 HUME, “Of Tragedy”, p. 219, apud MENKE, *Die Gegenwart der Tragödie*, p. 107. Argumentação semelhante, de que “prazer” e “dor” são sensações ou ideias independentes e positivas, i. e., que não podem ser definidas ou explicadas pela diminuição ou ausência do contrário (prazer não é diminuição ou ausência de dor e vice versa), encontramos em Edmund Burke, cujo *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* foi publicado em 1757, apenas três anos após a coletânea de ensaios de David Hume.
- 35 MENKE, *Die Gegenwart der Trgödie*, pp. 107-108.
- 36 Cf. Idem, *ibidem*, pp. 8, 108 e 110-157.
- 37 Idem, *ibidem*, p. 8.
- 38 SZONDI, *Schriften I*, p. 210 e *Ensaio sobre o trágico* p. 85 (tradução modificada).
- 39 FREUD, *Gesammelte Werke XII*, p. 12.
- 40 BENJAMIN, *Gesammelte Schriften I.2*, p. 696.
- 41 SZONDI, *Schriften I*, p. 213 e *Ensaio sobre o trágico* p. 89 (tradução modificada).

REFERÊNCIAS

ADORNO, T.W. e HORKHEIMER, Max. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991. (Gesammelte Schriften I.1).

_____. *Über den Begriff der Geschichte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991. (Gesammelte Schriften I.2).

BURKE, Edmund. *Vom Erhabenen und Schönen*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1989.

FICHTE, Johann Gottlieb. *Erste und zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre: Und Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre*. Hamburg: Felix Meiner, 1954.

FREUD, Sigmund. *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1999. (Gesammelte Werke XII).

FRICK, Werner (Ed.). *Die Tragödie. Eine Leitgattung der europäischen Kultur*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2002.

GELFERT, Hans-Dieter. *Die Tragödie. Theorie und Geschichte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1995.

HEGEL, G. W. F. *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Leipzig: Felix Meiner, 1911.

KOMMERELL, Max. *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1984.

MENKE, Christoph. *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie*. München: dtv; Berlin: Walter de Gruyter, 1988. (Kritische Studienausgabe 1).

SANDER, Volkmar (Ed.). *Tragik und Tragödie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971.

SEEK, Gustav Adolf. *Die griechische Tragödie*. Stuttgart: Philipp Reclam, 2000.

SIMMEL, Georg. “Der Begriff und die Tragödie der Kultur“, in: *Philosophische Kultur*. Leipzig: Alfred Kröner, 1923, pp. 223-253.

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

_____. *The Death of Tragedy*. New Haven & London: Yale University Press, 1996.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. *Versuch über das Tragische*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978. (Schriften I).

WILLIAMS, Raymond. *Modern Tragedy*. Toronto: Broadview Press, 2006.

_____. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Resumo: Partindo de uma das perguntas centrais do *Ensaio sobre o trágico*, de Peter Szondi, — se as filosofias do trágico, que perpassam o pensamento alemão de 1795 a 1915, de Schelling a Scheler, teriam tomado o lugar da própria tragédia — e articulando essa ideia com outros textos sobre tragédia e trágico, como os de George Steiner, Raymond Williams e Christoph Menke, o artigo discute a pertinência da manutenção do conceito do trágico para se pensar os tempos moderno e contemporâneo.

Palavras-chave: tragédia; trágico; Peter Szondi; modernidade

Abstract: Starting from one of the main points of Peter Szondi's *An Essay on the Tragic* — whether the philosophies of the tragic, which are proper to nineteenth-century German philosophy, from Schelling to Scheler, take the place of tragic poetry — and articulating this idea with other texts about tragedy and the tragic, such as the essays of George Steiner, Raymond Williams and Christoph Menke, this article discusses the pertinence of maintaining the concept of the tragic to reflect on modern and contemporary times.

Key words: tragedy; the tragic; Peter Szondi; modernity