

Tragédia

FUNDAÇÃO EDITORA DA UNESP

Presidente do Conselho Curador

Mário Sérgio Vasconcelos

Diretor-Presidente / Publisher

Jézio Hernani Bomfim Gutierre

Superintendente Administrativo e Financeiro

William de Souza Agostinho

Conselho Editorial Acadêmico

Júlio Cesar Torres

Luís Antônio Francisco de Souza

Marcelo dos Santos Pereira

Maurício Funcia de Bonis

Patricia Porchat Pereira da Silva Knudsen

Ricardo D'Elia Matheus

Sílvia Maria Azevedo

Tatiana Noronha de Souza

Trajano Sardenberg

Editores-Adjuntos

Anderson Nobara

Leandro Rodrigues

Terry Eagleton

Tragédia

Tradução
Rachel Meneguello



editora
unesp

Título original: *Tragedy*

© 2020 by Yale University

Originalmente publicado pela Yale University Press

© 2025 Editora Unesp

Direitos de publicação reservados à:

Fundação Editora da Unesp (FEU)

Praça da Sé, 108

01001-900 – São Paulo – SP

Tel.: (0xx11) 3242-7171

www.editoraunesp.com.br

www.livrariaunesp.com.br

atendimento.editora@unesp.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva – CRB-8/9410

E11t Eagleton, Terry

Tragédia / Terry Eagleton; traduzido por Rachel Meneguello. –
São Paulo: Editora Unesp, 2025.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-65-5711-299-1

1. Literatura. 2. Crítica literária. 3. Crítica cultural. 4. História
intelectual. 5. História das ideias. 6. Política. 7. Teoria literária.
8. Cultura. 9. Sociologia. 10. Sófocles. 11. Eurípides. 12.
Shakespeare. 13. Marxismo. I. Meneguello, Rachel. II. Título.

2025-3719

CDD 809

CDU 82.09

Editora afiliada:



Asociación de Editoriales Universitarias
de América Latina y el Caribe



Associação Brasileira de
Editoras Universitárias

Em memória de Nora Bartlett

Sumário

Prefácio 9

1. A tragédia está morta? 11

2. Incesto e aritmética 47

3. Transições trágicas 61

4. Mentiras profícuas 97

5. Os inconsoláveis 143

Referências bibliográficas 199

Índice remissivo 213

Prefácio

Este é o segundo estudo que escrevo sobre tragédia, talvez porque existam poucos outros lugares nos quais a grande arte e as questões morais e políticas mais fundamentais estejam tão estreitamente interligadas. Uma razão pela qual a tragédia importa é que ela é, em última instância, uma medida do que valorizamos; outra razão é que certa ideologia se apropriou da forma, tornando-a suspeita para muitas pessoas que, de outra maneira, poderiam extrair valor dela. Ela é a aristocrata das formas de arte, e meu próprio trabalho, tanto em *Doce violência* quanto neste livro, representa uma tentativa de, ao modo de meu falecido amigo e professor Raymond Williams, democratizá-la.

Por que a tragédia importa para mim em particular é uma questão mais difícil. Se eu, tal como a *Tragédia moderna* de Williams, estou interessado, entre outras coisas, nas relações entre a tragédia na arte e a tragédia na vida cotidiana, pode ser porque embarquei no estudo da arte trágica em Cambridge sob a sombra de uma calamidade da vida real, a morte do meu pai, que descrevo em minhas memórias em *The Gatekeeper*. Se certa veia da tragédia extrai vida da morte, embora não sem tristeza e culpa, essa foi a condição na qual abordei

o assunto pela primeira vez como estudante e, reduzidamente, da maneira como o encontro hoje.

Assim, tenho pensado sobre a tragédia por mais de meio século, desde que Jan Marsh, hoje uma proeminente estudiosa dos pré-rafaelitas, comentou comigo, após ambos termos preparado o *paper* sobre esse tema para o exame de Literatura Inglesa na Universidade de Cambridge, que “os avaliadores parecem pensar que a tragédia é uma coisa boa”. Com esse comentário simples, mas profícuo, do qual ela quase certamente não se lembra, Jan plantou uma semente da qual muito do meu trabalho sobre a tragédia tem sido fruto. Por isso, eu sou-lhe profundamente grato.

T. E.

A tragédia está morta?

Não era algo de ordem monstruosa; não era um destino raro e distinto; não era um golpe de sorte que oprimia e imortalizava; tinha apenas o selo da desgraça comum.

(Henry James, *A fera na selva*)

A tragédia é considerada universal, o que é verdade se tivermos em mente o sentido cotidiano da palavra. O luto pela morte de uma criança, um desastre em uma mina ou a desintegração gradual de uma mente humana não se limitam a nenhuma cultura em particular. A tristeza e o desespero constituem uma língua franca. No entanto, a tragédia no sentido artístico é um assunto altamente específico. Não há equivalente próximo dela, por exemplo, na arte tradicional da China, Índia ou Japão.¹ Em um magnífico estudo da tragédia do início da era moderna, Blair Hoxby aponta que “os europeus viviam sem nenhuma categoria para o trágico, embora vissem tragédias em

1 Ver Eagleton, *Sweet Violence*, p.7.

todos os lugares”.² A forma não se origina como reflexão atemporal sobre a condição humana, mas como uma forma na qual determinada civilização enfrenta os conflitos que a assolam durante um momento histórico efêmero.³

Toda arte tem uma dimensão política, mas a tragédia, na verdade, iniciou como uma instituição política. Para Hannah Arendt, ela é a arte política *par excellence*.⁴ Apenas no teatro, Arendt afirma, “a esfera política da vida humana é transposta para a arte”.⁵ De fato, a tragédia grega antiga não é apenas uma instituição política em si mesma, mas duas de suas obras, *Eumênides*, de Ésquilo, e *Édipo em Colono*, de Sófocles, dizem respeito à fundação ou garantia de instituições públicas. É fato conhecido que o drama trágico, realizado na Grécia antiga como parte do festival de Dionísio, era financiado por um indivíduo nomeado pela cidade-estado, cujo dever público era ensaiar e pagar o Coro. O Estado supervisionava os procedimentos de forma geral sob a autoridade do magistrado chefe e mantinha os roteiros das apresentações em seus arquivos. Os atores eram pagos pela pólis, e o Estado também fornecia um fundo para subsidiar a taxa de entrada para que cidadãos muito pobres pudessem pagá-la.⁶ Os juízes do concurso eram eleitos pelo corpo de cidadãos e, sem dúvida, nas *performances* dramáticas teriam exercido a perspicácia crítica que estavam acostumados a exercer como jurados nos tribunais e como membros da assembleia política. Como Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet comentam, era uma questão de

2 Hoxby, *What Was Tragedy?*, p.7.

3 Embora Edith Hall argumente que a *Poética* de Aristóteles, que não situa a tragédia em seu contexto público, já começa a universalizar a forma. Ver Hall, Is There a Polis in Aristotle's *Poetics*? In: Silk (Ed.), *Tragedy and the Tragic*.

4 Ver Cassin, *Greeks and Romans: Paradigms of the Past in Arendt and Heidegger. Comparative Civilisations Review*, p.49.

5 Arendt, *The Human Condition*, p.188.

6 Para pesquisa informativa da tragédia antiga, ver Wilson (Ed.), *A Cultural History of Tragedy*.

“a cidade se transformar em teatro”.⁷ “O texto da tragédia”, observa Rainer Friedrich, “torna-se parte do discurso civil da pólis.”⁸

A tragédia, portanto, não era apenas experiência estética ou espetáculo dramático. Era também uma forma de educação ético-política que ajudava a inculcar a virtude cívica. Para Hannah Arendt, há um paralelo entre a política e o teatro trágico, pois quando a política é conduzida em sessão pública completa, como na Atenas antiga, ela transforma seus participantes em artistas semelhantes a atores em um palco.⁹ A tragédia mais tardia não é, em sua maior parte, uma instituição política oficial, embora na Alemanha do século XVIII, o romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, e a teoria dramática de Gotthold Lessing reflitam sobre a necessidade de um teatro estatal que unificasse a nação. Para Lessing, assim como para alguns outros pensadores alemães de sua época, o teatro promove a virtude pública e um senso de identidade coletiva.¹⁰ Seja ou não baseado nacionalmente, no entanto, o drama trágico continua a lidar com os assuntos de Estado, as revoltas contra a autoridade, a ambição exagerada, as intrigas da corte, as violações da justiça, as lutas pela soberania, tudo aquilo que tende a centrar-se nas carreiras de figuras nobres cujas vidas e mortes têm consequências importantes para a sociedade como um todo.

Politicamente falando, a tragédia grega tinha papel duplo, tanto validando instituições sociais, quanto questionando-as. A arte pode legitimar uma ordem social por meio de seu conteúdo, mas também fornecendo ao público uma válvula de escape psicológica, promovendo fantasias inofensivas que podem distraí-lo dos aspectos mais

7 Vernant; Vidal-Naquet, *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, p.185. Para tragédia como instituição política, ver também Euben, Introduction. In: _____ (Ed.), *Greek Tragedy and Political Theory*.

8 Friedrich, Everything to Do with Dionysus. In: Silk (Ed.), *Tragedy and the Tragic*, p.263. Ver também Goldhill, *The Great Dionysus and Civic Ideology*. In: Winkler; Zeitlin (Ed.), *Nothing to Do with Dionysus?*

9 Ver Arendt, *Between Past and Future*, p.154. Ver também Pirro, *Hannah Arendt and the Politics of Tragedy*, esp. cap.2.

10 Para as ideias de Lessing sobre teatro, ver Lessing, *The Hamburg Dramaturgy*.

repugnantes dos regimes sob os quais vive. A *Poética* de Aristóteles não vê a tragédia como uma fantasia inofensiva, mas a considera como alimentando o público com doses rigidamente controladas de certas emoções (piedade e medo) que, de outra forma, poderiam ser socialmente disruptivas. É, em suma, uma homeopatia política.¹¹ No que diz respeito à tragédia como crítica, é surpreendente que um evento político oficial, parte de um festival religioso reverenciado, pudesse lançar luz tão ousada sobre o subtexto obscuro da civilização grega antiga: sobre a loucura, o parricídio, o incesto, o infanticídio e coisas do gênero, por mais que esses assuntos tenham sido empurrados para o passado mitológico cautelosamente. É como se um festival em homenagem à rainha da Inglaterra apresentasse uma série de quadros do adultério desde Lancelot e Guinevere até as façanhas de Jack, o Estripador.

Na visão de Aristóteles, a tragédia grega pode fornecer uma forma de terapia pública, purgando uma fragilidade emocional que pode colocar em risco a saúde da pólis. Assim como em Platão, entretanto, também é possível ver certos aspectos do teatro como politicamente subversivos e exigir sua regulamentação estrita pelo Estado. A tragédia mais tardia possui uma gama de papéis políticos. Ela pode lembrar o público quão doentamente precário o poder dos poderosos pode ser, ou fornecer um corpo de mitologia em torno do qual a nação pode renascer. Nós veremos mais adiante como a filosofia alemã da tragédia se propõe a resolver certas contradições que surgem de um estágio inicial da civilização de classe média. A dimensão pública ou política da tragédia continua viva no teatro de Henrik Ibsen, mesmo que o cenário de seu drama seja em grande parte doméstico. Isso ocorre porque, em Ibsen, a família serve como um meio para tratar as questões sociais mais profundas, de modo que os domínios privado e público se tornam difíceis de serem dissociados. É somente depois desse ponto que encontramos em uma escala

11 Ver Lacoue-Labarthe, Philippe. *On the Sublime, Postmodernism: ICA Documents 4*, p.9.

considerável o que poderia ser chamado de tragédia privada, prenunciada em algum drama doméstico do século XVIII, no qual o que está principalmente em jogo é um pai incestuoso, uma mãe viciada em drogas ou um casal que sobrevive destruindo um ao outro.

A política da tragédia, no entanto, envolve mais do que o que acontece no palco. Ela também significa uma luta sobre o significado do trágico em si. Em seu estudo *A morte da tragédia*, o crítico George Steiner vê a tragédia como uma crítica à modernidade. O espírito verdadeiramente trágico expira com o nascimento do moderno. Ele não pode sobreviver a uma era que deposita a fé em valores seculares, uma política esclarecida, a conduta racional dos assuntos humanos e a inteligibilidade final do universo. Ele fica desconfortável nesse mundo desencantado, de modo que o termo “tragédia moderna” se torna uma espécie de oxímoro. A tragédia não pode tolerar uma ética utilitária ou uma política igualitária. Como aristocrata entre as formas de arte, ela serve, entre outras coisas, como traço de memória de certa ordem social mais espiritualmente exaltada no coração de uma época desagradavelmente prosaica. Ela representa um resíduo de transcendência em uma era de materialismo.

O que iniciou como instituição política, portanto, acaba como uma forma de antipolítica. Somos resgatados das garras do comerciante, do escrivão e do conselheiro local, e restaurados a um mundo de deuses, mártires, heróis e guerreiros. Em uma era desvalorizada de pessoas comuns, podemos nos voltar mais uma vez para o mistério, a mitologia e o metafísico. Dada a afinidade histórica entre a tragédia e a democracia, essa aversão ao espírito democrático é especialmente irônica. A tragédia, ou pelo menos uma versão parcial dela, está entre os vários substitutos da religião no período moderno, lidando como faz com a culpa, a transgressão, o sofrimento, a redenção e a glorificação.¹² É com a morte de Deus que a arte trágica

12 Sobre os substitutos modernos para a religião, ver Eagleton, *Culture and the Death of God*.

renasce, com toda a aura majestosa da divindade que ela substituiu. Para boa parte da teoria estética, não pode haver nada mais resplandecente que o sublime, do qual a tragédia é a expressão suprema; o que quer dizer que a tragédia é duplamente destacada, ocupando o mais alto posto do mais elevado modo estético.

Nessa visão, que absolutamente não se limita à obra de Steiner, o drama trágico é tudo o que a era moderna não é: elitista em vez de igualitário, de sangue nobre em vez de mãos calejadas, espiritual em vez de científico, absoluto em vez de contingente, irremediável em vez de reparável, universal em vez de paroquial, uma questão de destino em vez de autodeterminação. Ele lida com a morte de príncipes em vez do suicídio de mercadores. Arthur Schopenhauer é um dos raros filósofos da tragédia que insiste que um grande infortúnio – que em sua visão levemente heterodoxa é suficiente para constituir uma ação trágica – pode acontecer a qualquer pessoa, independentemente da posição social. Esse infortúnio, ele comenta, não precisa ser causado por circunstâncias raras ou personagens monstruosos, mas pode surgir fácil e espontaneamente do comportamento humano habitual. No entanto, embora o filósofo sustente que as tragédias cotidianas são as melhores, no sentido de que mais de nós podemos nos identificar com elas, também afirma, de forma um tanto inconsistente, que os protagonistas trágicos devem preferencialmente ter *status* nobre, já que sua queda causa mais impacto. As circunstâncias que mergulham uma família de classe média na penúria e no desespero, observa Schopenhauer, podem parecer insignificantes aos olhos dos poderosos e, uma vez que podem ser remediadas com facilidade pela ação humana, dificilmente os levarão à piedade.¹³

Os romancistas naturalistas franceses Edmond e Jules de Goncourt são bem mais generosos. Eles escrevem:

13 Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, v.1, p.254-255 e v.2, p.437.

Nós devemos nos perguntar se nesta era de igualdade em que vivemos ainda poderia haver, para o escritor ou para o leitor, quaisquer classes demasiadamente desprezíveis, quaisquer misérias demasiadamente indignas, quaisquer dramas obscenos, quaisquer catástrofes insuficientemente nobres em seu terror. Ficamos curiosos para saber se a Tragédia, a forma convencional de uma literatura esquecida e de uma sociedade desaparecida, estava realmente morta; se, em um país sem castas e sem aristocracia legal, os infortúnios dos pequenos e dos pobres poderiam despertar interesse, emoção e piedade no mesmo grau que os infortúnios dos grandes e ricos; se, em uma palavra, as lágrimas que são derramadas pelos de baixo poderiam evocar lágrimas tão facilmente quanto as que são derramadas pelos de cima.¹⁴

Nesse sentido, os Goncourt são herdeiros da linhagem da denominada tragédia burguesa que, para figuras do século XVIII como Diderot e Lessing, nos apresenta homens e mulheres comuns em situações familiares. Na visão de Lessing, os espectadores de classe média nas bancadas devem se ver refletidos nos personagens no palco.¹⁵ Para essa corrente de pensamento, a tragédia não deve ser definida nem por um tom heroico, por convenções neoclássicas, nem pelo *status* social dos personagens, mas por sua autenticidade emocional. A teoria trágica medieval e renascentista vê a queda de um herói de alta linhagem da prosperidade para a miséria como crucial para a forma; mas, uma vez que os protagonistas são impassivelmente burgueses em vez de glamorosamente aristocráticos, a noção de tragédia como queda calamitosa começa a desaparecer. O mesmo acontece com a ideia de que ela expõe a precariedade do poder ou a mutabilidade dos assuntos humanos.

14 Apud Becker (Ed.), *Documents of Modern Literary Realism*, p.118. Para um estudo da classe social na tragédia, ver Hall, *To Fall from High to Low Estate?*, *PMLA*.

15 Ver Lessing, *The Hamburg Dramaturgy*, p.178-194.

Para uma visão mais tradicional que a de Lessing, a arte trágica não é uma questão de infortúnios dos pobres, mas de mito e destino, ritual e sacrifício de sangue, crimes graves e expiação heroica, mal e redenção, deuses ciumentos e vítimas submissas. O sofrimento que ela retrata é enobrecedor, além aterrador, de modo que deixa-mos o teatro edificado por cenas de carnificina.¹⁶ Somente quando confrontada pela calamidade, o espírito humano é capaz de revelar sua verdadeira nobreza. A tragédia é a forma peculiar que não nos apresenta nem simplesmente a aflição humana, nem simplesmente o que a transcende, mas uma em função da outra. Nas palavras de Steiner, ela representa “uma fusão de tristeza e alegria, de lamento pela queda do homem e de regozijo na ressurreição de seu espírito”.¹⁷ A forma artística desempenha papel vital, moldando, distanciando, purificando e condensando os materiais trágicos de uma forma que torna o poder de nos apavorar mais aceitável. David Hume observa, no ensaio *Da tragédia*, que a eloquência e a *artisticidade* da arte trágica tornam mais prazeroso o conteúdo angustiante. Edmund Burke desenvolve o argumento engenhoso de que esse prazer é a maneira de a Natureza nos impedir de evitar cenas de miséria da vida real, inspirando-nos a voar em auxílio dos envolvidos.¹⁸ Além disso, ficcionalizar eventos é investi-los com inteligibilidade, bem como universalidade potencial, que podem faltar na vida cotidiana. Na tragédia grega antiga, empurrar a ação para um passado lendário pode ter o mesmo efeito cognitivo. Apesar de todo o caos e a incerteza da ação trágica, podemos discernir vagamente o funcionamento da providência dentro dela, principalmente se ficarmos um pouco distantes.

16 Para alguns trabalhos exemplares desse tipo, ver: Bradley, *Shakespearean Tragedy*; Raphael, *The Paradox of Tragedy*; Krook, *Elements of Tragedy*; Lucas, *Tragedy*; Kerr, *Tragedy and Comedy*; e Krutch, *The Modern Temper*.

17 Steiner, *The Death of Tragedy*, p.130.

18 Ver Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, p.46.

Na visão de alguns críticos modernos, filósofos como Hegel revigoram o inenarrável ao insistir que a tragédia revela um desígnio racional. É um caso persuasivo, embora o próprio fato de a arte trágica existir sugira que há mais no mundo do que a dor. A tragédia não é um grito sem palavras. O trauma do Real para Jacques Lacan está além da linguagem, mas a tragédia permanece desse lado do silêncio. “A linguagem por meio de sons, ou melhor ainda, palavras, é uma vasta libertação”, escreve Bertolt Brecht, “porque significa que o sofrimento está começando a produzir algo. Ele já está misturando sua tristeza com um relato dos golpes que recebeu; já está fazendo algo do totalmente devastador. A observação instalou-se.”¹⁹ Na tragédia, observa Roland Barthes em *Sobre Racine*, nunca morremos porque estamos sempre falando. O verdadeiro desespero acontece quando não somos mais capazes de falar. Se há esperança após a morte de Lear, ela está inscrita – entre outros lugares – na própria integridade do verso, que não consegue se calar diante dessa catástrofe. No entanto, o fato de a poesia não se revelar completamente é uma pequena recompensa pelos horrores que retrata. “Toda obra de arte, incluindo a tragédia”, observa Yuri Jivago, de Boris Pasternak, “testemunha a alegria da existência. [...] Ela está sempre meditando sobre a morte e, assim, está sempre criando vida.” Mas as realizações da arte em nenhum sentido redimem o sofrimento que o romance retrata.

Em uma visão conservadora, Ésquilo é trágico, mas Auschwitz não. Não se trata de que o Holocausto não seja lamentável além das palavras, mas de que ele nada faz para elevar nosso senso de possibilidade humana. O que quer que nos deixe abatidos em vez de exaltados – um acidente aéreo, a fome, a morte de uma criança – não se qualifica para o *status* trágico. O sentido estético da palavra se liberta de seu significado cotidiano. É uma fissura histórica, bem como conceitual: os gregos antigos parecem ter pouca ideia do trágico em

19 Brecht, *The Messingkauf Dialogues*, p.47.

nosso sentido coloquial do termo, ou, nesse caso, da tragédia como uma visão de mundo (embora o pronunciamento sombrio de Sófocles, de que seria melhor para homens e mulheres nunca terem nascido, tenha toda a ressonância dessa ideia). Para a Grécia antiga, o termo pode evocar o magnífico ou o grandioso, razão pela qual Aristófanes pode zombar do alto estilo da tragédia, mas raramente do triste.²⁰ O termo “trágico” em seu sentido comum é um desenvolvimento posterior e, como tal, é um caso de vida imitando a arte. Significa algo como “indizivelmente triste”, distinto de forma de arte ou visão do mundo. Vale a pena notar, incidentalmente, que uma cultura pode ter uma visão trágica sem produzir nenhuma arte trágica muito notável, ou vice-versa.

Na visão clássica, desastres da vida real não são trágicos porque são uma questão de sofrimento bruto. É somente quando esse sofrimento é moldado e distanciado pela arte, de modo que algo de seu significado mais profundo seja liberado, que podemos falar adequadamente de tragédia. A arte trágica faz mais do que retratar o intolerável; ela também nos convida a refletir sobre ele, honrá-lo, homenageá-lo, investigar suas causas, lamentar as vítimas, absorver a experiência em nossa vida cotidiana, recorrer a seus terrores para confrontar nossa fraqueza e mortalidade e, talvez, encontrar algum momento provisório de afirmação em seu cerne. Essa afirmação, como vimos, pode ser simplesmente o fato de que a própria arte continua a ser possível. O problema dessa teoria, no entanto, é que essas coisas também podem acontecer em calamidades da vida real, que raramente são um caso de sofrimento e nada mais. O ataque ao World Trade Center, em 2001, levou rapidamente a um drama coletivo de luto e meditação públicos, mito e lenda, designação e homenagem, contemplação e comemoração, todos os que faziam parte da ação trágica. Nós não precisamos que o sofrimento seja colocado no palco para ver além da dor imediata.

20 Ver Most, *Generating Genres: The Idea of the Tragic*. In: Depew; Oblink (Ed.). *Matrices of Genre*.