

O SÉCULO DE GRETE SAMSA: sobre a possibilidade ou a impossibilidade do trágico no nosso tempo

Karel Kosik

Tradução de Leandro Konder

MATRAGA nº 8, março de 1996

O século XX começou com tiros em Sarajevo, em 1914, e está acabando agora com a derrocada do império soviético e com tiros em Sarajevo. Chamaram-no, com razão, o século de Franz Kafka. De fato, Kafka descreveu a essência desse tempo com um olhar inacreditavelmente agudo. Alguns dos seus contemporâneos ainda achavam que seus textos eram visões de sonhos, exageros poéticos, alucinações fantasmagóricas. Nós, porém, constatamos hoje, com espanto, a exatidão e a sobriedade das suas descrições. Kafka chegou à conclusão — e essa, a meu ver, é a sua descoberta mais significativa — de que a nossa época moderna é hostil ao trágico, trata de excluí-lo, e em seu lugar institui o grotesco. Por isso, o século de Franz Kafka é, ao mesmo tempo, o século cuja quintessência se acha corporificada numa de suas figuras: a personagem Grete Samsa, uma espécie de anti-Antígona do século XX.

I

Para poder falar sobre a surpreendente descoberta de Kafka, devo começar por me remeter a dois pensadores do século XIX que se ocuparam do trágico e analisaram a diferença entre a tragédia antiga e a moderna. Refiro-me a Hegel e a Kierkegaard.

Kierkegaard caracteriza a época moderna como tempo do isolamento e da atomização: os seres humanos se relacionam uns com os outros como meras cifras e indivíduos isolados. Ao criarem associações e organizações, eles não negam nem superam, de modo algum, essa atomização. Grandes ou pequenas, essas associações reúnem números e não sujeitos vivos e concretos. Por isso, para Kierkegaard, as criaturas isoladas e os grupos ou multidões são duas faces de uma mesma realidade.

Pode-se descobrir uma dimensão trágica nesse tempo? Dito de outro modo: pode haver uma Antígona moderna? Se pode, o que a distinguiria da Antígona da antiguidade?

O filósofo dinamarquês esboça o retrato de uma Antígona moderna, imagina-a posta no mundo como heroína trágica, “filha da dor”. Ela tem em comum com a velha Antígona o ser filha de Édipo, que matou seu próprio pai e se casou com sua própria mãe. Há, contudo, diferenças

consideráveis; e o filósofo adverte: “Deixo tudo como é, no entanto modifico tudo”. Kierkegaard explicita a modificação: “Édipo matou a Esfinge, libertou Tebas e vive um casamento feliz com Jocasta. A infâmia oculta não é conhecida por ninguém. *Só Antígona sabe dela*”.

A Antígona moderna conhece o segredo horrível de seu pai e sua vida é uma colisão entre a ilimitada admiração que ela tem pelo pai e a consciência da culpa dele. A carga desse conflito é demasiado pesada, ela não pode suportá-la; e a paz da superação da antinomia só pode ser alcançada na morte: “Só na morte ela pode ter paz”.

A Antígona de Kierkegaard se distingue num ponto essencial da Antígona de Sófocles: ela não age, limita-se a sofrer. Sua vida espiritual é um tormento inenarrável, que ela precisa suportar em segredo, sem poder comunicá-lo e sem receber qualquer palavra de apoio ou gesto de consolo. A colisão é interna. Kierkegaard o diz com clareza: “Sua vida não é como a da Antígona grega; o movimento é interno e não externo; o cenário é dentro e não fora”.

Essa característica do conflito atinge a figura de Creon, que na concepção de Kierkegaard se torna supérflua. A contradição política que envolvia a comunidade, a pólis, se transforma num drama, que acontece numa subjetividade fechada. O conflito não é público: ocorre na esfera privada mais íntima. A Antígona moderna não é excluída por ordem dos poderosos; sua própria vida a encaminha para a morte. Ela murcha e se fana, como uma flor.

Bem considerada no conjunto de suas características, a Antígona de Kierkegaard não é uma figura trágica, mas uma figura *infeliz*. Nada nela vai além da miséria das relações humanas deformadas pelo isolamento e pelo anonimato massificador que o filósofo caracterizou magistralmente. Ela é produto e vítima dessas relações e nenhum movimento em sua vida ou em sua morte aponta para a superação do quadro em que surgiu. Ela não deixa transparecer nenhum poder capaz de romper o isolamento e contribuir para o embrião de uma nova comunidade humana, de uma pólis moderna.

II

Como sabemos, Hegel admirava a *Antígona* de Sófocles como a obra poética mais perfeita de todos os tempos. No entanto, tal como Kierkegaard, ele propunha polemicamente a questão de sabermos se o trágico é possível na época moderna.

Num texto escrito em 1802 (“Sobre as abordagens científicas do direito natural”), Hegel descreve a época moderna como briga entre duas figuras que pertencem ao ser humano e são expressões da sua natureza dúplice (da natureza duplicada do ser humano).

Hegel caracteriza uma dessas figuras como “poder inorgânico, subterrâneo” e a outra como a luz do discernimento e do espírito. Cada um dos poderes depende do outro e ao mesmo tempo o repele e exclui. Outras designações mais inteligíveis dos dois lados são o ser humano como produtor e consumidor (como burguês) e como cidadão (criatura política). Essa natureza dúplice do homem — que é simultaneamente burguês e cidadão — é a matriz daquilo que

Hegel chama de “tragédia no ético”, típica da época moderna. Esse conflito, entretanto, se caracteriza efetivamente como tragédia?

O próprio Hegel admite neste e em outros textos que o “poder inorgânico, subterrâneo”, se torna autônomo, constitui um confuso sistema de relações econômicas, que cria o “sistema das carências”, insurgindo-se como poder maior contra o espírito e a luz. A luta fica desequilibrada, o poder hostil ao espírito prevalece, o homem como produtor e consumidor (como burguês) se sobrepõe ao homem como cidadão com absoluta superioridade. O conflito entre o burguês e o cidadão, possível origem da tragédia moderna, é afetado de tal maneira que o trágico se torna ironia histórica: a constatação de que as forças do espírito são devoradas e aviltadas pelas forças que as hostilizam.

Nas considerações de Hegel e de Kierkegaard sobre o trágico, apesar das grandes diferenças entre os dois pensadores, há algo, digno de nota, em comum. Em ambos, a significação do trágico se desloca, perde sua especificidade, identifica-se com algo que não é trágico. Na sua *Antígona*, Kierkegaard identifica tragédia com infelicidade e sofrimento sem saída. E Hegel chama de “tragédia no ético” um conflito que se concretiza nas condições da ironia e da decepção. Com isso, os dois filósofos dão andamento a um processo de transformação do sentido do trágico, um processo que atinge seu auge no século XX.

De acordo com a opinião corrente no nosso século XX, todo acidente de trânsito com vítimas fatais é uma tragédia, toda catástrofe natural que ocasiona mortes é uma tragédia. E a tragédia é tanto maior e mais emocionante quanto mais elevado for o número de vidas humanas sacrificadas. Parece, assim, que sua essência é o número, a quantidade.

Essa mudança de sentido do trágico na opinião pública não é uma indicação irrelevante, não é a expressão de um acontecimento secundário: é algo que diz muito sobre o nosso tempo. O século XX — que há pouco chamei de século de Grete Samsa — afasta o trágico e o substitui por um sucedâneo, uma imitação pobre.

Quando desastres de tipos diversos e catástrofes casuais recebem como atributo o adjetivo “trágico”, os seres humanos que vivem numa época não trágica podem crer que estão rodeados pela tragédia; na realidade, contudo, estão lidando com desastres que podem ser reduzidos a causas técnicas.

É arrancada da vida humana sua capacidade de tornar-se destino; ela é amesquinhada, reduzida à causalidade.

III

Quero falar de duas situações que a meu ver dificultam e até excluem, no nosso tempo, a possibilidade do trágico. Vivemos numa época *pós-heróica*. Isso não significa que no século XX não se realizem ações heróicas; significa apenas que tudo que se faz de bom, grande, corajoso e heróico, tudo que se cria de belo e poético, é arrastado na correnteza da banalização e da

desindividualização, perdendo sua originalidade e sua força. O poder que influencia fortemente a opinião pública e amesquinha todas as coisas é a *alma de lacaio*.

O lacaio não conhece heróis. Ele não é, sobretudo, capaz de reconhecê-los. O que caracteriza sua visão do mundo consiste no fato de que ela reduz tudo à escala da banalidade. O ponto de vista do lacaio só lhe permite enxergar motivações amesquinhas, inveja, pequenas safadezas.

No tempo de Goethe e de Hegel, os lacaios conheciam a intimidade dos seus patrões e por isso não podiam vê-los como heróis; hoje em dia, contudo, o olhar dos lacaios se instalou na visão do mundo dos patrões e dita normas de gosto e de moral: consome avidamente as fofocas e as intrigas da imprensa dos *boulevards* e julga tudo com seus critérios frívolos e sumários.

Um segundo empecilho no caminho da possibilidade do trágico, no nosso tempo, está na banalização e na domesticação da morte. A morte perdeu o poder que tinha de abalar profundamente os seres humanos e é digerida com certa rapidez no dia-a-dia. A morte do outro, do próximo, não ameaça nos desestruturar: ela é cotidiana, superficial, pouco significativa. Ela nos chega no meio de múltiplas imagens, sucessivas informações e sensações confusas; em seguida, desaparece, sem deixar traços.

Gilgamesh é considerado, com razão, o primeiro herói trágico da história. A morte de seu amigo lhe causa um abalo tão grande que ele é levado a buscar outro caminho para recomeçar sua vida, iniciando um novo movimento, de busca da imortalidade.

A essência do trágico, tal como está corporificada em Gilgamesh, está no caráter contraditório do tempo, no conflito entre o que passa e o que perdura.

IV

O personagem central de *A metamorfose* (1911), de Kafka, não é Gregor Samsa, aquele que após uma noite mal dormida acordou transformado num "monstruoso inseto"; na verdade, é a irmã dele, Grete.

A moça Grete intervém nos acontecimentos; sua ação marca um ponto crucial, autêntico momento decisivo da metamorfose. A transformação *grotesca* ocorre, de fato, no instante em que Grete deixa de enxergar em seu irmão um ser humano, já não sabe mais se ele é gente ou bicho e acaba chegando à conclusão de que sua presença se tornou, para ela, insuportável. A partir desse instante, ela renega a humanidade do irmão e se convence de que no quarto só existe um animal repulsivo.

Com perfeita coerência, Grete Samsa, a moderna anti-Antígona, se dispensa de sepultar o irmão que morre: encarrega a empregada de "varrê-lo". Não se tratava de um cadáver humano, mas da carcaça de um bicho. A empregada se refere aos restos mortais como "isso": "isso já era". Quando as relações humanas estão grotescamente desumanizadas, seria grotesca a idéia de enterrar humanamente o ser humano metamorfoseado que ilustra de modo tão grotesco o movimento geral.

Grete Samsa, a anti-Antígona, pensa: Gregor Samsa não é mais um ser humano, não é mais meu irmão. Se fosse meu irmão e fosse humano, teria em relação à família um sentimento de consideração, evitaria perturbar-lhe a tranqüilidade e sairia da casa por sua própria iniciativa. A família, afinal, precisa de paz; tudo aquilo que a incomoda é ruim, precisa ser removido.

Nem a morte tem o poder de abalar a paz da família; a tranqüilidade concedida às pessoas age com grande eficiência subterrânea e não se deixa transtornar pela morte. Grete Samsa é a encarnação dessa paz, dessa segurança: seu vigoroso organismo e sua resplandecente juventude lhe permitem evitar tudo que possa atrapalhar seu crescimento e lhe permitem, como se diz, "saltar por cima dos cadáveres".

Incólume, inatingida pela morte do irmão, Grete Samsa caminha, impávida, na direção do futuro. Esse futuro, porém, é uma reprodução do passado. A vida da jovem repetirá a esterilidade e a banalidade que a têm caracterizado; e consumirá em vão suas ricas reservas de energia juvenil.

Por isso, a ironia de *A metamorfose*, de Kafka, é tão significativa. Os homens já estão metamorfoseados e acham que a "normalidade" é a banalidade, a superficialidade, a pequenez. Não têm mais disponibilidade ou vontade para sair dessa situação degradante; nem a morte tem força para arrancá-los dela.

Contudo, uma pergunta se impõe: Grete Samsa, cuja banalidade lhe permite saltar sobre o cadáver do irmão, será, afinal, tão poderosa a ponto de excluir do nosso mundo toda e qualquer possibilidade do trágico? A anti-Antígona vitoriosa impede que possa surgir uma nova Antígona?

Para tornar mais precisa minha questão sobre a possibilidade ou impossibilidade do trágico na nossa época, devo indagar: quem poderia enfrentar a poderosa Grete Samsa, contrapondo-se a ela como uma *Antígona moderna*?

V

Não é difícil perceber aonde eu quero chegar: creio que já é tempo de resgatarmos Milena Jesenska, para que ela não fique apagada, à sombra de Kafka, como episódio secundário da sua biografia.

A obra literária de Milena Jesenska não é comparável à de Kafka. No entanto, à criação poética de Kafka corresponde, em grandeza e riqueza de significação, o *destino* de Milena. O destino da jornalista e a ficção do escritor se interpelam mutuamente, mantêm uma discussão implícita e, através dessa polêmica se faz ouvir a voz daqueles que, no nosso século, se insurgem contra a todo-poderosa Grete Samsa.

Essa correspondência entre o destino de uma moça tcheca e a obra de um autor judeu nascido em Praga e que escrevia em alemão é também a palavra final, definitiva, sobre aquela comunidade de tchecos, judeus e alemães, que se apregoava no centro geográfico da Europa e cuja artificialidade reconhecemos hoje.

Se Kafka dizia em sua literatura que a nossa época exclui o trágico, Milena, com suas posições e seu destino, respondia ao ceticismo de Kafka, mostrando que o nosso tempo pode ser salvo, que a banalidade do mal pode ser rompida por um sacrifício trágico.

Em que consistiu o destino de Milena, correspondente à obra de Kafka e posto em relação polêmica com ela?

Milena morreu num campo de concentração alemão. Isso é exato, mas essa informação não encerra toda a verdade. Milena morreu num campo alemão como poderia ter morrido em qualquer outro campo de concentração daquela época.

O trágico, no destino de Milena, consiste no fato de que ela se encontrou posta numa situação histórica sem saída, criada no curto espaço de tempo transcorrido entre o outono de 1938 e o outono de 1939, e no entanto se insurgiu contra *as três* encarnações do mal, que então se configuravam: contra o nazismo alemão, contra o bolchevismo russo, mas também contra a covardia da capitulação das "democracias ocidentais", quer dizer, contra o espírito (ou melhor: a falta de espírito) do "Pacto de Munique", que prevalecia em toda a Europa.

A Antígona de Sófocles e essa possível Antígona moderna têm em comum a coragem de sustentar uma convicção que as contrapõe à multidão dos oportunistas que cedem ao medo e se calam; ambas são capazes de falar e agir contra o que lhes parece mal.

Enquanto os outros fechavam os olhos, ou então abriam um olho só e enxergavam o mal em uma só das suas faces, a possível Antígona moderna abria bem os dois olhos e se empenhava em reconhecer o mal em *todas* as suas figuras. Mais ainda (e nisso consiste o olhar trágico): ela se dava conta de que precisava se insurgir contra *todas* as formas do mal, embora, naturalmente, não pudesse deixar de ser derrotada por esse poder tão superior ao seu.

Quem se dispõe a analisar a possibilidade ou a impossibilidade do trágico na nossa época não pode subestimar o destino de Milena Jesenska, porque nele se manifesta algo especial. No entanto, Milena, afinal, não é, a meu ver, a Antígona dos tempos modernos. E o caso dela me incita a indagar: o que é que a impede de se tornar, efetivamente, uma Antígona?

A tragédia de Sófocles tem sido interpretada como conflito entre duas necessidades igualmente legítimas: a colisão entre o poder do Estado, que precisa punir o traidor, e o sentimento de piedade familiar, que leva a irmã a insistir em enterrar o irmão morto, em lugar de deixá-lo ser devorado pelos abutres. A razão mais profunda desse conflito, contudo, se acha na contradição entre leis passíveis de modificações (instituídas pelos homens) e leis eternas (as de Deus). A contradição entre o que passa e o que permanece. Esse é o conflito que põe inexoravelmente dois indivíduos — Creon e Antígona — em guerra, um contra o outro.

A dificuldade com que a possível Antígona moderna se defronta para tornar-se uma genuína Antígona está no fato de que a ela não se contrapõe nenhum indivíduo. Seu adversário está "desindividualizado". O moderno Creon não tem uma personalidade: embora exerça seu comando em toda parte, é um poder *anônimo*. Antígona não pode enfrentá-lo cara a cara, olho

no olho. A dimensão divina da eternização do instante desapareceu, ficou só a provisoriedade geral de contingências humanas marcadas pela dissolução e pelo anonimato.

O moderno Creon é o sistema, anônimo e onipotente.

VI

Comecei por perguntar se o trágico era possível na nossa época. Faltou esclarecer uma coisa essencial: o que entendo, precisamente, por trágico? Por isso, retomo agora minha questão, numa nova e última formulação: o que é o trágico? E o que pode significar a possibilidade ou a impossibilidade do trágico na época moderna?

Aristóteles, em sua *Poética*, foi o primeiro a se deter no exame da essência do trágico. Para que ele pudesse empreender sua reflexão, era preciso que já existissem peças de teatro. A teoria da tragédia foi precedida por obras poéticas trágicas. Para nos defrontarmos com a inteira verdade a respeito da concepção da tragédia, entretanto, devemos ir mais fundo: antes da teoria, antes mesmo das peças, havia a construção da pólis pelos cidadãos de Atenas. Platão chega a dizer: nós, cidadãos de Atenas, somos os *criadores* da mais bela e melhor das tragédias. Aproveitando a ambivalência das palavras "mimesis" e "poiésis", Platão argumenta: enquanto os poetas imitam a realidade, nós somos a própria realidade da pólis; somos nós que criamos a verdadeira tragédia ("tragódia aléthestaté").

A pólis se funda, perdura e renova no conflito ("pólemos") entre o humano e o divino, o passageiro e o duradouro, o banal e o elevado. Se o humano suprime o divino, o passageiro elimina o duradouro e o banal acaba com o elevado, a comunidade se desintegra, a pólis desaparece e com ela desaparece também a tragédia. Tal como os atenienses a criaram, a pólis é parte de seu modo de manter e renovar a comunidade deles. A tragédia, então, não nasceu da *Poética*, mas da política, da pólis.

Hegel e Kierkegaard no século XIX, Paul Ernst (1906) e Georg Lukács (1911) no século XX analisaram a diferença entre a tragédia antiga e a moderna, e se perguntaram se uma Antígona moderna era possível. Eles não estavam preocupados em saber se surgiriam um novo Sófocles ou um novo Shakespeare: a questão que discutiam era parte integrante de seu pensamento crítico, que saudava os tempos modernos, mas não perdia de vista suas contradições e unilateralidades, perscrutando suas tendências e indagando se a desmesura da nova época não a levaria a expressar-se mais pelo grotesco e pela caricatura do que pelo trágico.

A questão de sabermos se na época moderna a tragédia ou o trágico são possíveis, por conseguinte, é idêntica à questão de sabermos se a época moderna possui força criativa para, nas suas condições específicas e a partir de seus pressupostos peculiares, engendrar algo como aquilo que os gregos chamavam de pólis ou de "koinonia", quer dizer, uma comunidade de homens e deuses, da Terra e do Céu, uma criação moderna (e de modo algum uma imitação da antiga pólis).