

# Tragédia e comédia em Christoph Menke: Teoria Crítica e estética contemporânea

ARTUR SARTORI KON

Mediante o triunfo do inteligível no indivíduo que resiste espiritualmente à morte, este empertiga-se como se, portador do espírito, fosse apesar de tudo absoluto. Fica assim entregue ao cômico. A arte avançada dedica ao próprio trágico a comédia; o sublime e o jogo convergem..

---

Theodor Adorno

Quais palavras, metáforas, imagens usar para falar do mundo em que vivemos? Como descrever as cenas que temos visto no noticiário nestes últimos anos, sejam as de uma enorme manifestação neonazista ocorrida há pouco na cidade americana de Charlottesville, Virginia – escrevo este texto apenas três dias depois dessa tragédia<sup>1</sup> – ou as das mais escabrosas negociações políticas acontecendo a céu

---

<sup>1</sup> Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada no II Encontro de Teoria Crítica e

aberto em Brasília, farsa que se tornou cotidiana no Brasil pós-golpe? Se (cansamos de repetir) a história se repete, a primeira vez como tragédia e a segunda como comédia, em que momento estamos, após testemunhar mais uma entre tantas vezes, pelo mundo inteiro, o eterno retorno do mesmo discurso fascista que o século XX deveria ter exterminado?

A apropriação pelo vocabulário da política diária de conceitos fundamentais para a teoria teatral, tais como “tragédia” e “comédia” (vemos ainda dramas e melodramas, farsas e até mesmo encenações quase surrealistas), pode parecer mero caso de inexatidão linguística própria do senso comum, pouco digna de cuidado por parte da “verdadeira” filosofia da arte. No entanto, podemos defender que uma das maiores contribuições da estética como campo da reflexão filosófica é questionar os modos naturalizados de percepção e narração da realidade, e como eles são (de)formados pela sensibilidade cultural da época (particularmente, hoje, pela Indústria Cultural).

Talvez por isso o filósofo alemão Christoph Menke tenha trazido para o centro de seu pensamento justamente a ideia do trágico, tanto no campo da estética quanto no da filosofia política. Esse integrante da chamada terceira geração da Teoria Crítica e professor da Universidade de Frankfurt dedicou seus primeiros livros justamente a esse tema. Em *Tragédia na eticidade: justiça e liberdade segundo Hegel* (1996), Menke buscava na filosofia de juventude deste filósofo um diagnóstico da modernidade como experiência trágica de um poder insuperável e “fatídico”, que faz surgir entre as pessoas o “monstro da desunião”, experiência da inevitabilidade e necessidade de colisões entre aspectos normativos fundamentais da vontade e ação:

o que interessa a Hegel em sua leitura da tragédia é a caracterização típico-ideal do processo de experiência em cujo interior se formam a subjetividade e a liberdade modernas. Em suma: se trata em Hegel de uma genealogia trágica da subjetividade e da liberdade modernas. A interpretação hegeliana da tragédia sustenta, em relação com

---

Filosofia Política da USP, em setembro de 2017, onde foi comentada pelo Prof. Dr. Luciano Gatti e pelos demais presentes no evento. Agradecemos a todos e sobretudo ao professor Gatti pela rica interlocução que nos permitiu formular esta versão final para publicação.

esse processo de formação, que ele tem seu início na experiência da violência ligada estruturalmente à eticidade tradicional. O sujeito moderno e sua liberdade pós-ética (...) têm seu fundamento, seu início e sua legitimação em uma experiência da violência, são reações à violência. A experiência da tragédia termina na liberdade pós-ética do sujeito. O mundo com cuja experiência começa a tragédia é o de uma eticidade tradicional.<sup>2</sup>

## I. A atualidade da tragédia: ensaio sobre juízo e representação (2005)

Gostaríamos de tratar aqui da reflexão feita pelo filósofo sobre o conceito do trágico em duas obras subsequentes. Como veremos, dando sequência a esta primeira reflexão sobre Hegel, suas considerações não apenas se referem a problemas internos à arte e suas categorias, mas à própria compreensão da modernidade como um todo, e particularmente do momento contemporâneo, posterior à era das grandes revoluções (no campo político) e das vanguardas artísticas (no campo estético). A questão já está colocada desde a abertura do livro: seu título “pretende mostrar uma tese: a de que atualmente existem tragédias ou de que a tragédia nos é coetânea, que nosso presente é trágico”, tese que se apresenta em dois sentidos polêmicos diferentes: por um lado, “interpretamos mal nossa situação e nossos condicionamentos”, e por outro, “interpretamos mal a tragédia, sua forma e sua experiência, se nos separamos da experiência do trágico e acreditamos ter superado a forma da tragédia”<sup>3</sup>. Com isso,

a tese da atualidade da tragédia pretende rechaçar a ideia de que “para nós” – modificando a famosa formulação que Hegel fizera

---

<sup>2</sup> MENKE, Christoph. *Estética y negatividad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica; Universidad Autónoma Metropolitana, 2011, p. 189.

<sup>3</sup> MENKE, Christoph. *Da actualidad de la tragedia: ensayo sobre juicio y representación*. Madrid: A. Machado Libros, 2008, pp. 11-2.

sobre a arte – a tragédia é “algo passado” ou então, como supôs Friedrich Schlegel, que a tragédia se tornou “antiquada”. “Para nós”, no sentido tanto de Hegel como de Schlegel, significa para nós os modernos. A tese da atualidade da tragédia pretende refutar a afirmação segundo a qual a modernidade é uma época posterior à tragédia.<sup>4</sup>

Mas não se trata de ver o trágico como descrição da condição humana como um todo, fora de cena. Pois “o conteúdo experiencial trágico da tragédia só terá atualidade histórica para nós se consegue atualidade estética mediante a forma trágica” do texto mas também da representação teatral<sup>5</sup>. Portanto, para defender sua posição, o filósofo analisa diversas obras dramáticas, de *Édipo Rei* a peças de Beckett e Heiner Müller, passando ainda por *Hamlet*. Não se trata, é claro, de postular um trágico imutável, idêntico em todos os tempos históricos tratados, mas sim de encontrar variações e transformações a partir do procedimento fundamental localizado na tragédia de Sófocles, do modo como sua obra define o trágico, isso é, como *ironia*. Para Peter Szondi<sup>6</sup>, “a destruição não é trágica, mas sim que a salvação se converta em destruição, a tragédia não se faz efetiva na decadência do herói mas em que o homem se fere no caminho que tomou para evitar essa decadência”. Ou seja, é “precisamente pelo feito de que é ele mesmo quem está se julgando” que Édipo forja seu destino trágico, à medida que “não pode converter seu juízo em sua própria ação, ação sobre a qual tem poder; antes seu juízo obtém poder sobre ele”; afirmando que “nós julgamos do mesmo modo que ele”, Menke encontra um argumento a favor da validade atual da experiência trágica “no fato de que julgamos e no modo como julgamos, isso é, na normatividade de nossa práxis”, de modo que “enquanto continuarmos julgando, viveremos na atualidade da tragédia”<sup>7</sup>. Pois “aquele que é julgado não pode agir a partir deste juízo, porque não sabe como deve começar algo novo, uma nova ação que extraia suas consequências”; assim, “quem sofre esse juízo perde

---

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Ibid., p. 13.

<sup>6</sup> apud Ibid., p. 28.

<sup>7</sup> Ibid., pp. 12-3.

sua faculdade para agir, perde seu estatuto como sujeito de ação”<sup>8</sup>. A experiência trágica é a de um poder privativo e destruidor, uma violência, “um sofrimento que não se pode compensar intercambiando-o com o aprendizado”<sup>9</sup>. “O trágico, aquilo a que se dirige o desprazer ou inclusive o medo do espectador, consiste na experiência da impossibilidade da experiência”<sup>10</sup>.

No entanto, é fundamental para o argumento também a reflexão sobre a forma cênica da tragédia: se “a ironia e a tragédia simultâneas do destino de Édipo consistem em que ele mesmo foi o autor desse juízo que o determina como personagem”, essa autoria deve ser vista literalmente, “no sentido que é constitutivo para a forma dramática da tragédia”, como “um poeta trágico que caiu no meio de suas personagens”<sup>11</sup>. O rei de Tebas “não fala só ele mesmo ou não fala só como ele mesmo, mas fala inconscientemente como seu alterego, como seu próprio autor e espectador”<sup>12</sup>. De fato, em suas falas Édipo parece revelar mais do que pode saber, condenando-se a si mesmo e realçando o caráter de construção artificial do texto. De modo que essa relação entre desgraça e ironia, sofrimento (ético) e gozo (estético), deve ser vista como a própria definição do gênero: “Isso, e nada mais, é a tragédia: o lugar e o tempo da coincidência entre dois opostos, o desprazer metafísico diante do trágico e o prazer estético na arte de sua representação. Mais concretamente: a tragédia é o processo que leva de um ao outro; o cenário em que se dá a virada de um ao outro”<sup>13</sup>. Esse movimento duplo, a “suspensão estética do trágico pelo belo” e seu inverso, quando “regressa o conhecimento do trágico contra a contemplação do belo”, fazem da tragédia “aquela forma artística que, na arte e enquanto arte, trata da relação entre arte e não-arte, entre arte e vida ou práxis”, dessa diferença ou luta, ou seja, “uma meta

---

<sup>8</sup> Ibid., p. 112.

<sup>9</sup> Ibid., p. 120.

<sup>10</sup> Ibid., p. 132.

<sup>11</sup> Ibid., p. 78.

<sup>12</sup> Duas notas de rodapé de Menke (ibid.): “o inconsciente é aqui uma categoria dramática: uma categoria que faz referência à diferença principal e infranqueável entre personagem e obra, ou seja, entre personagem e autor e entre personagem e espectador”; “É evidente que aqui não se trata do que sabem realmente os espectadores da tragédia justo no momento em que ouvem o discurso de Édipo amaldiçoando”.

<sup>13</sup> Ibid., p. 131.

arte”<sup>14</sup>.

Essa definição leva Menke a ver o modelo moderno da tragédia como uma tentativa de resolver e dissolver esse conflito: “a disputa interminável, que segundo o modelo clássico constitui a tragédia, se converte para a perspectiva moderna em um processo orientado teleologicamente”<sup>15</sup>. O filósofo analisa duas formas de pensar essa “transformação da práxis através da e em direção à representação”: a concepção romântica de comédia e a proposição dialética do drama didático. Representante da primeira versão, Friedrich Schlegel tentaria superar a contraposição entre tragédia e comédia (a tragédia “determinada pela experiência trágica do destino”, a comédia “pela experiência da liberdade”, da qual sua alegria é o mais belo símbolo), encontrando um ponto de união “em sua práxis ou experiência estética: o estético da tragédia é a ironia”, entendida como “uma parábase permanente” – isso é, “a interrupção da ilusão (no discurso para o público por parte do coro da comédia) como expressão de liberdade” – que igualaria tragédia e comédia em seu componente estético: “O processo que vai da tragédia à comédia consiste em que a liberdade das execuções lúdicas e irônicas, limitadas a seu componente estético na tragédia, se converte em uma determinação da práxis representada dramaticamente na comédia”<sup>16</sup>. Os dois gêneros seriam diferenciados por Schlegel “mediante as atitudes de seriedade e piada” (situadas “nas partes ‘ética’ e ‘sensível’ do homem”), opondo de um lado a “participação autêntica nas situações e ações representadas” na tragédia, “desde a perspectiva dos fins perseguidos e a dos personagens que se vêm violentamente impedidos por sua perseguição de tais fins”, e do outro um “esquecimento” do “peso do significado que possam ter a realização e o impedimento dos fins para as personagens” – o que não corresponde a esquecer os próprios fins e impedimentos, “pois a comédia também mostra como fracassam as intenções”<sup>17</sup>. Ora, esse modelo romântico só pode fracassar: uma vez que “a intenção de converter a atitude da paródia em realidade na vida (...) se converte ela mesma em um fim perseguido”, é impossível qualquer “liberdade do jogo que não se veja ‘continuamente’ interrompida e

---

<sup>14</sup> Ibid., pp. 143-4.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Ibid., p. 164.

<sup>17</sup> Ibid., p. 165

postergada por recaídas na seriedade”<sup>18</sup>.

Já a linhagem dialética de Benjamin e Brecht buscaria no “herói não-trágico”, isso é, “aquele que pode aprender de seus erros” ou o “filósofo”, uma dramática não-trágica como drama didático “no qual e a partir do qual se aprende”<sup>19</sup>, trocando a necessidade pelo experimento, “uma atitude em que se tenta que uma mesma pessoa faça e interprete, uma atitude que consegue quem se converte em ator de si mesmo”<sup>20</sup>. Mas, segundo Menke, “o ‘modo mais simples de existência na arte’, da que falava Brecht, é simples demais para poder levantar o peso da práxis alto o suficiente para que se abram espaços livres que permitam romper seus bloqueios”, ou seja, “o que é possível aos atores no teatro não é praticável”<sup>21</sup>. É interessante que esse fracasso trágico da *Lehrstück* é aproximado pelo filósofo (seguindo sugestão de Heiner Müller) justamente à lógica do palhaço: “O herói trágico cai por si mesmo uma vez mas de modo definitivo; essa é sua desgraça. O palhaço cai uma e outra vez tropeçando em si mesmo; essa é sua felicidade. O herói trágico não pode aprender, o palhaço não quer fazê-lo”<sup>22</sup>. Ambos agem de modo a destruir por si mesmos a possibilidade de êxito e de aprendizado. Abre-se aqui um caminho para refletir sobre o cômico para além de sua leitura romântica. Infelizmente, tal caminho não é perseguido pelo autor.

Pelo contrário, Menke parece ver na aceitação e atualização da tragédia, agora como tragédia da representação, o único caminho possível para o teatro contemporâneo – se não quiser recair em “um jogo estético puro e purificado de qualquer relação com a práxis”<sup>23</sup>. Isso é, o fracasso dos projetos romântico e vanguardista não deve ser apenas pressuposto, mas também tema desse teatro, que “não só deveria ser um teatro depois do fracasso da promessa estética de outra práxis, mas um teatro sobre essa promessa”<sup>24</sup>. Uma meta tragédia, portanto. Menke analisa quatro casos: o uso da representação teatral como “modelo para articular uma determinada experiência do agir” em *Hamlet*; “como estratégia para defender-se

---

<sup>18</sup> Ibid., pp. 170-1.

<sup>19</sup> Ibid., p. 173.

<sup>20</sup> Ibid., p. 175.

<sup>21</sup> Ibid., p. 176.

<sup>22</sup> Ibid., p. 181.

<sup>23</sup> Ibid., p. 185.

<sup>24</sup> Ibid., p. 186.

de um poder esmagador” no *Filoctetes* de Heiner Müller; “como meio para se distanciar dos próprios fins e das próprias determinações” em *Fim de partida* de Beckett; e “como técnica para poder representar e conseguir capacidade para agir” em *Ítaca* de Botho Strauss<sup>25</sup>. As peças mostram justamente por que essas tentativas de uso são empreendidas, e por que devem necessariamente fracassar. Assim, ainda que Menke defina a obra cômica (não “por seu final ou efeito” mas sim) por mostrar “a si mesma como teatro, como jogo e representação”<sup>26</sup>, e que portanto o teatro contemporâneo tal como ele o define tenha necessariamente algo de cômico, é a tragédia que o filósofo vê como gênero definidor da cena atual.

## 2. Reflexos da igualdade: filosofia política segundo Adorno e Derrida (2000)

Nesse outro livro, o trágico não é assunto tão explicitamente tratado, mas gostaria de, pinçando ao longo das páginas o uso do termo, mostrar como não é menos central. A questão que Menke se coloca é da oposição entre a igualdade como valor maior a conduzir teoria e prática políticas modernas e a resistência a ela por parte dos indivíduos e seus defensores. A posição do filósofo é de que essa oposição não é exterior ao princípio de igualdade, mas interior a essa igualdade que “já contém o que depois se opõe a ela, como um questionamento e limitação, de fora”, isso é, “a ideia moderna da igualdade contém sua antítese como seu pressuposto”<sup>27</sup>. Ora, objetos assim constituídos “podem ser chamados ‘dialéticos’”; e o autor indica em nota de fim de livro: “Eu entendo ‘dialético’ (...) como ‘negativamente racional’, como aquilo que ‘se suspende em virtude de sua própria natureza, e passa de si para o seu oposto’. (...) Outra palavra para isso é ‘trágico’”<sup>28</sup>.

É importante notar como Menke se opõe explicitamente ao modo como a dialética tem sido lida frequentemente, como “um procedimento cuja aplicação

---

<sup>25</sup> Ibid., p. 188.

<sup>26</sup> Ibid., p. 266.

<sup>27</sup> MENKE, Christoph. *Reflexions of equality*. Stanford: Stanford University Press, 2006, p.

7.

<sup>28</sup> *ibid.*, p. 200.

deveria garantir o sucesso de uma (...) racionalização autorreflexiva, precisamente porque leva a uma posição de auto transparência perfeita”<sup>29</sup>. Desde seu começo, a análise hegeliana da atualidade social da razão “contém uma demonstração crítica da coerção que está ligada à implementação social da ‘lei’ da igualdade”, bem como “uma compreensão do fato de que, na ausência de escapes regressivos ou utópicos, essa lei não pode se transformar por meio de qualquer processo de reflexão de modo tal que sua violência e coerção sejam dissolvidas”. Ou seja, para Menke, a dialética hegeliana já é negativa. É o que se veria na imagem da “tragédia na vida ética”:

depois da emergência do princípio moderno da liberdade subjetiva, a ordem ético-política consiste na encenação do drama de uma bifurcação trágica. Pois, desse ponto em diante, essa ordem permanece determinada por princípios fundamentais que são ao mesmo tempo opostos um ao outro e irreduzíveis, e que portanto só podem reconhecer um ao outro em uma “luta” – uma luta que (e esse é o ponto da aplicação para a metáfora de Hegel da tragédia) só pode ser arbitrada de um modo tal que ela sempre volta a irromper de novo.<sup>30</sup>

Retomando esse tema hegeliano, e partindo dele para analisar o pensamento político atual, o filósofo se opõe à “teoria liberal da modernidade”, no centro da qual “encontramos a confiança anti trágica no fato de que a ordem ético-política da modernidade é fundada sobre um conceito de justiça que consiste em nada mais que a igualdade da liberdade, que é garantida e posta à disposição dos indivíduos”<sup>31</sup>. Para compreender o nosso tempo, “isso é, o tempo após 1989”, Menke volta o olhar para os eventos revolucionários de 1789, nos quais já era reconhecível “precisamente aquele futuro que alguns observadores menos perspicazes” hoje “acreditam (ou talvez apenas esperam) pertencer irrevogavelmente ao passado”<sup>32</sup>. Ora,

---

<sup>29</sup> Ibid., p. 109

<sup>30</sup> Ibid., p. 129.

<sup>31</sup> Ibid., p. 130.

<sup>32</sup> Ibid., p. 153.

O presente dessa revolução (...) é, como esses observadores perspicazes perceberam, seu futuro. A revolução não tem presente; ela sempre já está além de seu próprio presente e além de sua forma. A revolução se define como seu próprio futuro, ela define o futuro como (o futuro da) revolução. É por isso que, a cada momento presente, a revolução está sempre por vir.<sup>33</sup>

A permanência como lei da revolução já tinha sido apontada, muito antes de Trótski, pelo conservador Edmund Burke, para quem a revolução é empreendida com o intuito de “tentar trazer controle ao nosso destino, fazer a sorte de cada membro da sociedade independente de circunstâncias acidentais, felizes ou infelizes”, mas acaba presa na necessidade de continuar infinitamente, o que Burke chama “uma cena tragicômica monstruosa”<sup>34</sup>. É claro que um esteta atencioso como Menke não poderia ignorar a escolha de palavras. Pelo contrário, ele propõe “seguirmos a metafórica de Burke” para entender a luta entre conservadores e radicais pela correta avaliação da revolução “como uma luta entre dois críticos confrontados por uma cena dramática: o drama histórico da revolução”<sup>35</sup>. Por um lado, seu detrator a descreve como monstruosa e tragicômica; por outro, mas permanecendo no campo da afirmação estética, seus defensores manifestam “a impressão oposta do Sublime”.

Curiosamente, é o juízo de Burke que ganha posição central na análise de Menke, que no entanto almeja defender a revolução do ataque conservador. Este vê o processo revolucionário como monstruoso ao descobrir nele “uma lógica de autotransgressão”, sendo o princípio revolucionário da igualdade “alheio a toda encarnação política”, tendo que “sempre de novo superar cada uma de suas encarnações” e só podendo “se representar no corpo político na forma de seu crescimento em uma magnitude e um poder terríveis e deformados”<sup>36</sup>. Por outro lado, esse processo é tragicômico porque “o princípio revolucionário mina a si mesmo em cada uma de suas encarnações”, ou seja, “é a própria revolução que

---

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> Apud *ibid.*, p. 154

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 156-7.

gera aquilo contra o que luta – e o que luta contra ela”<sup>37</sup>. O que Burke aponta para a Assembleia Nacional Francesa é que toda tentativa de traduzir o princípio da igualdade em regulamentações políticas acaba com “a absoluta servidão de seu princípio equalizador [a] um princípio totalmente diferente da igualdade dos homens e absolutamente irreconciliável com ele”, um princípio “de nova discriminação hierárquica”. A revolução obstrui a si mesma sem perceber, o que a leva a continuar a buscar um sucesso impossível, e portanto a fracassar continuamente: “À medida que a Revolução tem consequências monstruosas na infinita progressividade de sua demanda autotranscendente, ela é tragicômica na interminável circularidade de suas tentativas e fracassos”<sup>38</sup>. Menke comenta ainda a visão superficial que distinguiria trágico e cômico “em relação a seu resultado: um resultado é trágico se é ruim, se nós o lamentamos ou tememos; ele é cômico se é bom, se rimos a respeito dele ou o apreciamos”. Ambos possuem, na verdade, uma estrutura comum (que o filósofo aponta tanto no Édipo de Sófocles quanto no Sócrates de Aristófanes) de autossabotamento: “a revolução é tanto trágica quanto cômica em sua própria autocontradição”, e é precisamente esse sentimento misto que justificaria o juízo negativo: “A revolução torna-se alvo da crítica de Burke (...) porque tem uma estrutura que é insustentável em ambos os casos – a estrutura de uma autocontradição que não pode ser resolvida, mas antes apenas evitada”<sup>39</sup>.

Ora, como o discurso radical se opõe a esse juízo? Esse discurso se apresenta em duas versões: uma “utópica” (representada pelo revolucionário Babeuf) e outra “subversiva” (representada por Marx). Para a primeira, só a traição ou a fraqueza minariam o princípio sublime da revolução; essa ameaça é constante, mas fundamentalmente evitável, exigindo vigilância incansável sem por em questão o projeto da revolução; aqui, a autocontradição da revolução apontada por Burke é reconhecida “apenas na variante estética do drama trágico burguês”, para seguir a metáfora teatral<sup>40</sup>. Essa “certeza reconfortante” é vista como enganadora subestimação pela versão subversiva, para a qual “a autossabotagem da revolução não

---

<sup>37</sup> Ibid., p. 157.

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> Ibid., p. 172.

<sup>40</sup> Ibid., pp. 172-3.

é mais acidental; ela é, antes, um momento necessário”, por causa “da diferença que essa versão localiza no centro da revolução: a diferença entre a experiência individual de aviltamento, escravidão, negligência e desprezo e a demanda política por (mais) igualdade”<sup>41</sup>. Contudo, essa lógica fatal, trágica, de autossabotagem aparece como tal “apenas para a revolução”, uma vez que só ela “é impelida pela pulsão de ‘subverter’ todas as relações de injúria e aviltamento”, diferentemente de concepções políticas não-revolucionárias (como o liberalismo), que “podem classificar as novas injúrias e aviltamentos que causam como efeitos colaterais lamentáveis de uma coisa boa”<sup>42</sup>. Já “para uma política que se entende como revolucionária” (...), essas injúrias e aviltamentos constituem uma tragédia” (é como Menke lê *A morte de Danton* de Büchner).

Ora, percebe-se que a autossabotagem da revolução não é apenas seu destino, mas “seu próprio ato: (...) não apenas acontece a ela; a revolução quer, e de fato tem que querer, minar a si própria”<sup>43</sup>. Assim, o que Burke via como autocontraditório, tragicômico, “pertence, de acordo com a versão subversiva do discurso radical, a uma autocompreensão conclusiva da revolução”:

Se a demanda revolucionária de igualdade é colocada apenas em objeção ao insulto e à injúria individualmente experimentados; e se, contudo, ao mesmo tempo, a ordem revolucionária da igualdade leva a novos – diferentes e espera-se que menos – insultos e injúrias, então a autossabotagem e a autorretirada do objetivo revolucionário da igualdade, em nome dos insultos e injúrias individualmente experimentados, pertencem ao arsenal das medidas políticas da revolução<sup>44</sup>.

Há assim duas formas de autossabotagem: aquela que acontece por destino à revolução, trágica, e aquela que a própria revolução encena, cômica (como Menke vê no *Fígaro* de Ödön von Horváth, que diz: “só agora a revolução triunfou, porque não é mais necessário trancar no calabouço homens que não têm como

---

<sup>41</sup> Ibid., p. 173.

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> Ibid., p. 174.

<sup>44</sup> Ibid.

não ser seus inimigos”). É isso que permite ver nessa autossabotagem não um argumento contra a revolução, “mas antes um argumento a favor dela”; é por isso que “a versão subversiva do discurso radical pode pensar o progresso infinito do processo revolucionário sem entregá-lo ao terror; e (...) pensar a autorretirada do processo revolucionário, sempre de novo necessária, sem entregá-lo ao absurdo”<sup>45</sup>. Ora, essa visão produtiva e não-romântica da comédia, esboçada por Menke em relação ao processo revolucionário, não caberia também a suas reflexões no campo da estética teatral?

## Considerações finais

Antes de encerrar, gostaria de indicar dois pontos de fuga do pensamento de Christoph Menke sobre a tragédia: sua posição polêmica dentro da Teoria Crítica e sua contribuição relevante (mas insuficiente) para uma estética do teatro contemporâneo.

Como vimos, o filósofo explicita diversas vezes que seu intuito é desmentir a visão de que a modernidade seria um tempo marcado pela superação da condição trágica, isso é, certa “oposição à tragédia que questiona a irresolubilidade das colisões ético-políticas”, defendendo a tese (fundamentada em uma “teoria do sujeito autônomo”) de que “na modernidade não podem se dar colisões irresolúveis a partir da razão”<sup>46</sup>. Ora, o principal defensor dessa visão, pelo menos o mais visado por Menke, é justamente Habermas, nome maior da segunda geração frankfurtiana, para quem “na medida em que é racional, o sujeito segue ‘um princípio ... que permite introduzir o acordo fundamental nas argumentações morais’”<sup>47</sup>. Por isso Menke afirma que “o primeiro elemento da tragédia é aquele a que o conceito de razão de Habermas nega sua atualidade na modernidade”, isso é, “a irresolubilidade dos conflitos ético-políticos”<sup>48</sup>. Em *Reflexos da igualdade*<sup>49</sup>, essa posição polêmica do autor é descrita como um certo retorno à posição “negativamente

---

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> Id., 2011, p. 209.

<sup>47</sup> Ibid.

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Id., 2006, p. 49.

dialética” da primeira geração da Teoria Crítica, representada por Horkheimer e Adorno, contra a justificação ético-discursiva da moralidade desenvolvida por Habermas, para quem “a ideia da igualdade deveria tomar uma forma que a isente da dialética negativa de seu autoquestionamento e de sua autolimitação”.<sup>50</sup> Em nota, Menke também explicita sua discordância com Axel Honneth, maior nome da terceira geração frankfurtiana da qual também faz parte: ele estaria certo em dar “à atitude de fazer justiça aos indivíduos uma função essencial na realização da atitude da consideração igual de todos”, mas se equivocaria ao presumir “que essa circunstância – o fato de que a atitude de fazer justiça aos indivíduos tem uma função interna à igualdade – exclui a possibilidade de que ela possa ser direcionada contra a igualdade”<sup>51</sup>. Ou seja, trata-se justamente de mais uma negação do caráter trágico da modernidade, gerada por aquilo que poderíamos chamar *um déficit estético* na Teoria Crítica da segunda e terceira gerações (parafrazeando a ideia de Honneth de um “déficit sociológico” na primeira geração<sup>52</sup>).

O último ponto diz respeito às virtudes e limitações da reflexão de Menke sobre a produção cênica atual. Como vimos acima, o filósofo procura apontar um caminho, na verdade o único caminho possível, para o teatro contemporâneo, qual seja, o da aceitação e atualização da tragédia, entendida como tragédia da

---

<sup>50</sup> No seu *O Discurso filosófico da modernidade*, Habermas coloca “a redescoberta do trágico” por Nietzsche na mesma “série daquelas experiências limites em que o *logos* ocidental se vê confrontado, de uma forma sumamente ambígua, com algo heterogêneo”, isso é, entre as “experiências transgressoras” encontradas em Schopenhauer, Freud, Bataille e Foucault, contra as quais o filósofo argumenta (2000, p. 335).

<sup>51</sup> MENKE, Christoph. *Reflexions of Equality*, 2006, p. 203.

<sup>52</sup> A ideia de um déficit estético em Habermas foi desenvolvida por Silvio Carneiro em sua tese de doutorado (2014, p. 311): “Talvez, na tentativa de conferir maior clareza à normatividade crítica, o pensamento habermasiano tenha reduzido demais o campo normativo. Esquece a especificidade normativa de outros campos, em especial da arte. Com um *déficit* estético, Habermas defende a *doxa* contra a filosofia, deixando de lado não apenas os ruídos, suas ausências, seus estranhamentos, mas também outras possibilidades da linguagem”. Uma possível abordagem do déficit estético em Honneth se encontra em seu debate com Jacques Rancière, recentemente publicado (HONNETH e RANCIÈRE, 2017). Para uma crítica à leitura de Honneth sobre o déficit sociológico na primeira geração frankfurtiana, também baseada na sua revalorização (sobretudo, no caso, de Horkheimer), ver o trabalho de Rúrion Melo (2017).

representação, contra o jogo estético puro<sup>53</sup>. Esse último parece ser identificado pelo autor com uma importante teorização de outro teórico alemão:

O (meta-)teatro, que é determinado por ser a representação sobre a representação que ele mesmo é, deve se compreender ao mesmo tempo como uma representação da práxis, que ele não é. Disso se segue que não pode ser um “teatro sem drama” – tal e como Hans-Thies Lehmann definiu o teatro pós-dramático (...), se isso significa um teatro completamente sem drama. Pois deve ser um teatro que represente o atuar. Mas isso está ligado a um momento dramático<sup>54</sup>.

O debate entre Christoph Menke e Hans-Thies Lehmann é extenso e complexo, cheio de concordâncias e discordâncias, bem como desenvolvimentos ao longo de anos de diálogo. Segundo Luciano Gatti<sup>55</sup>, os dois estariam em polos opostos no cenário da teoria do teatro contemporâneo, o primeiro se afiliando (como vimos) às “reafirmações da autonomia do drama – ou de seus vestígios – num cenário pós-vanguardista”, enquanto o segundo faria, “a apologia da situação teatral” a partir da análise de “inúmeros espetáculos que, desde os anos 1960, aproximam o teatro de outras artes como a *performance*, o *happening*, as artes

---

<sup>53</sup> Em texto escrito conjuntamente com sua irmã Bettine, Christoph Menke formula essa posição como um seguimento da célebre crítica filosófica da teatrocracia (praticada por inimigos do teatro desde Platão), à qual “subjaz um problema definidor, constituinte da tragédia: que a tragédia perde sua capacidade de representação de conteúdos trágicos se a forma da representação se autonomiza ludicamente. A tragédia consiste apenas na luta contra o espetáculo” (MENKE e MENKE, 2007, p. 14). Acreditamos ser necessário defender a teatrocracia contra esse tipo de ataque, como propusemos na nossa dissertação de mestrado (ver KON, 2017a). De certo modo é o que o próprio filósofo faz ao combater em outro campo a “ideia de uma democracia livre de teatro”: pois qualquer um que fale na assembleia democrática “tem que reclamar estar falando por todos”, isso é, “o orador sai da assembleia, passa diante de nós a uma tribuna ou a um cenário, convertendo-se a si mesmo em ator e a nós em público”, de modo que “a assembleia democrática se transforma, ainda que por um momento, em teatro” (2011, pp. 366-7). Mais recentemente, o filósofo escreveu um ensaio em que faz um “elogio e crítica do teatro” justamente a partir da ideia de teatrocracia (MENKE, 2017).

<sup>54</sup> 2008, p. 187.

<sup>55</sup> GATTI, L. “As peças para televisão de Samuel Beckett: meios de produção, gêneros literários e teoria crítica”. *ARS*, São Paulo, vol. 14, nº 27, pp. 90-105, 2016, p. 93-4

visuais e a video-arte”, situando “o drama em um estágio histórico superado”. Para Gatti, isso corresponderia à “pretensão de extravasamento do teatro para a vida” ou a “despedir-se de conceitos como mimesis e representação para afirmar um *teatro do real* que torna realidade e representação termos indistinguíveis”<sup>56</sup>. Mas desde o *Teatro pós-dramático*, Lehmann deixa claro que o teatro “só é ‘real’ de uma maneira ambígua, quando se aproxima do real em sua fuga da falsa aparência”<sup>57</sup>, e se o teórico de fato aproxima a cena contemporânea à performance, como observa Gatti, é para indicar que *mesmo a performance não é performativa* no sentido pleno do termo, isso é, o de realizar uma ação real no mundo<sup>58</sup>. Em ensaio infelizmente não traduzido para o português, o teatrólogo explicita que falar de “uma reintrodução da esfera da ética na da estética” não significa, “como as vanguardas históricas, querer remendar essa ruptura, (...) reintegrar novamente arte e vida”, mas sim “tomar conhecimento justamente dessa ruptura e (...) deixá-la aparecer como insustentável”<sup>59</sup>.

Assim, Lehmann concorda que o teatro pós-dramático só pode ser também pós-vanguardista, distanciando-se assim do “jogo estético puro” que Menke a princípio vira na sua teoria e sugerindo – contra a leitura de Gatti – a compatibilidade entre suas ideias e as de Menke, ainda que não sem atrito. Vale, por exemplo, citar a crítica feita recentemente ao filósofo pelo teatrólogo:

As análises filosóficas de alcance profundo de Menke deixam certas questões em aberto no que tange à realidade e práxis do teatro. Permanece questionável se a perspectiva irônica do espectador diante de toda a ação/trama pode de fato bastar para definir o trágico, à medida que a “visão dramática da ação” é que oferece “a base formal da experiência trágica”. Afinal, é óbvio que nem todo teatro é

<sup>56</sup> Ibid., p. 94, grifo do original.

<sup>57</sup> LEHMANN. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 417.

<sup>58</sup> LEHMANN, loc. cit.

<sup>59</sup> LEHMANN, “Ein Schritt fort von der Kunst (des Theaters): Überlegungen zum postdramatischen Theater”. In: MENKE, Christoph e REBENTISCH, Juliane. (Orgs) *Kunst-Fortschritt-Geschichte*. Berlin: Kadnos, 2006, pp. 173-4.

trágico, e a experiência irônica definida tão amplamente se aplica a todo drama<sup>60</sup>.

Essa posição leva Lehmann a afirmar que “a ideia da ‘tragédia da representação’ só pode obter seu sentido pleno no contexto de formas modificadas do teatro”, isso é, não seria suficiente “representar [*Vorspielen*] o problema”, “tematizar e representar o hiato entre jogo (irresponsável) e práxis (séria)”<sup>61</sup>. O trágico deve tornar-se “um elemento e mesmo um aspecto determinante de outro teatro, um teatro onde o jogo e a seriedade se fundem mais radicalmente e ocasionalmente se tornam inseparáveis”<sup>62</sup>. Ora, essa formulação é bem próxima àquela que serviu de epígrafe a este ensaio, de Adorno<sup>63</sup>, sobre a “arte avançada” que une o sublime ao jogo, o trágico ao cômico. Se a comédia “antes se alimentava do sentimento do mesquinho, do pomposo e do insignificante, e falava a favor da dominação estabelecida”, hoje o cômico adquire algo de sublime e trágico, uma “herança”, nomeadamente “a negatividade não moderada, nua e evidente”<sup>64</sup>. Esse “influxo do cômico nas obras enfáticas (...) tem o seu aspecto social”, à medida que “o sério sem concessão se declara como não-sério, como jogo”, a arte “pode reconciliar-se com a sua própria existência ao virar para o exterior o seu caráter de aparência, o seu vazio interior”<sup>65</sup>. Se, como vimos com Menke, a tragédia da representação aceita e lamenta a ineficácia do jogo estético, justamente esse “inútil é cômico pela sua pretensão à relevância, pretensão que anuncia pela sua simples existência e contra a qual se bate ao lado do adversário”<sup>66</sup>.

É bem verdade que “o trágico e o cômico desaparecem na arte moderna”, atestando “o declínio dos gêneros estéticos enquanto gêneros”, mas Adorno também afirma que ambos “nela se mantêm enquanto declinantes”; se na *Teoria Estética* também constava que o trágico “não é mais possível”, ele sobrevive sob

---

<sup>60</sup> LEHMANN, 2016, p. 439.

<sup>61</sup> Ibid., p. 440.

<sup>62</sup> Ibid.

<sup>63</sup> ADORNO, T. *Teoria Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982 p. 224.

<sup>64</sup> ibid., p. 225.

<sup>65</sup> ibid., p. 280.

<sup>66</sup> ibid., p. 225.

forma paródica nas atuais “obras de arte negativas”<sup>67</sup>. Talvez mais esse retorno à negatividade dialética da primeira geração frankfurtiana (como defendido por Menke acima) nos permita descrever o teatro contemporâneo como um em que, para além de qualquer poética de gêneros, e a partir da concretude do fenômeno cênico – e de sua autonomização em relação ao texto dramático, único elemento a que o filósofo dá atenção, o que não é um problema pequeno dentro do atual panorama da produção teatral –, tragédia e comédia sejam colocados em pé de igualdade e em embate dialético, como Menke não soube fazer<sup>68</sup>.

## Referências bibliográficas

- ADORNO, T. *Teoria Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- CARNEIRO, S.. *Poder sobre a vida: Marcuse e a biopolítica*. Tese (Doutorado). Departamento de Filosofia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014.
- GATTI, L. “As peças para televisão de Samuel Beckett: meios de produção, gêneros literários e teoria crítica”. *ARS*, São Paulo, vol. 14, nº 27, pp. 90-105, 2016.
- HABERMAS, J. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HONNETH, A. e RANCIÈRE, J. *Recognition or Disagreement: A Critical Encounter on the Politics of Freedom, Equality, and Identity*. Nova York: Columbia University Press, 2017.
- KON, A. *Da teatrocracia: estética e política do teatro paulistano contemporâneo*. São Paulo: Annablume, 2017
- \_\_\_\_\_. “Tragédia e comédia em Alenka Zupančič: psicanálise, estética e política”. In: id. (org.). *Anais do III Seminário Estética e crítica de arte: As artes entre*

<sup>67</sup> Ibid., p. 41.

<sup>68</sup> Para outro estudo nosso sobre a relação entre trágico e cômico na contemporaneidade (pensado como complementar ao apresentado aqui), investigando o tratamento lacano-hegeliano conferido a eles pela filósofa eslovena Alenka Zupančič, e buscando opor ambos ao drama a partir de uma perspectiva emprestada de Lehmann, ver Kon, 2017.

*urgência e inoperância*. São Paulo: FFLCH/USP, 2017 (b), pp. 101-110. Disponível em: <http://filosofia.fflch.usp.br/publicacoes/anais>. Acesso em 19 de agosto de 2018

LEHMANN, H.-T. *Tragedy and dramatic theatre*. Londres: Routledge, 2016.

\_\_\_\_\_. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

\_\_\_\_\_. “Ein Schritt fort von der Kunst (des Theaters): Überlegungen zum postdramatischen Theater”. In: MENKE, Christoph e REBENTISCH, Juliane (eds.). *Kunst – Fortschritt – Geschichte*. Berlim: Kadmos, 2006, pp. 169-177.

MELO, R. “Repensando o déficit sociológico da teoria crítica: de Honneth a Horkheimer”. *Cadernos De Filosofia Alemã: Crítica E Modernidade*, vol. 22, nº 2, julho-dezembro de 2017

MENKE, C. “Kritik und Apologie des Theaters”. *Merkur*, Ano 71, nº 813, Fevereiro de 2017

\_\_\_\_\_. *Estética y negatividad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica; Universidad Autónoma Metropolitana, 2011.

\_\_\_\_\_. *La actualidad de la tragedia: ensayo sobre juicio y representación*. Madri: A.Machado Libros, 2008.

\_\_\_\_\_. *Reflections of equality*. Stanford: Stanford University Press, 2006.

\_\_\_\_\_ und MENKE, Bettine. “Tragödie – Trauerspiel – Spektakel: Drei Weisen des Theatralen”. In: id. (org.). *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel*. Berlim: Theater der Zeit, 2007.

