

MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTES
ESTUDOS COMPARATISTAS

A banalidade do trágico devido à presença de um elemento cômico

Fábio Augusto Drumond Miranda

M

2023



Fábio Augusto Drumond Miranda

A banalidade do trágico devido à presença de um elemento cômico

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, orientada pelo Professor Doutor Luís Fernando Adriano Carlos.

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2023

2

À minha mãe, ao meu pai, aos meus irmãos e aos meus sobrinhos.

Sumário

Declaração de honra	6
Agradecimentos	7
Resumo.....	8
Abstract	9
Introdução.....	10
Capítulo 1 – A banalidade do trágico na modernidade.....	12
1.1. Um panorama tragicômico da modernidade	12
1.2. A falta de identificação e a banalidade do mal em <i>Eichmann em Jerusalém</i>	30
Capítulo 2 – Do trágico ao absurdo, o teatro da modernidade a partir da escrita ionesquiiana.....	48
2.1 A obra de Eugène Ionesco como expoente de uma nova dramaturgia.....	48
2.2 Uma análise da banalidade do trágico devido à presença do cômico na obra <i>Jeux de Massacre</i> de Eugène Ionesco	62
Conclusão: o cômico pode tornar o trágico banal	74
Referências Bibliográficas	77

Declaração de honra

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizado previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito acadêmico.

Ipatinga, 10/09/2023

Fábio Augusto Drumond Miranda

Agradecimentos

Ao meu orientador, doutor Luís Adriano Carlos, pelo apoio, confiança e dedicação.

Aos meus professores, pelo conhecimento compartilhado.

Ao professor doutor Rony Petterson do Vale que acreditou em mim e me colocou no caminho da pesquisa.

Aos colegas de curso, pela companhia e simpatia.

Aos meus amigos e amigas, pela lealdade e companhia nas alegrias e nas tristezas.

Aos meus irmãos, Damaso Junior, Alex e Bruno, por contribuir e compartilhar do crescimento comigo.

À minha mãe, Arlete, e ao meu pai, Damaso, pelo cuidado e amor na construção de quem sou.

Resumo

Por muito tempo, as definições aristotélicas de tragédia e comédia apresentadas na obra *Poética* serviram de paradigma para a construção das peças teatrais. A tragédia era considerada como gênero nobre e a comédia como gênero inferior. Embora já houvesse desde a antiguidade peças tragicômicas, a mistura dos gêneros opostos não era um paradigma desejável. Todavia, na modernidade, os modelos clássicos dos gêneros não são seguidos com rigor, a tragicomédia se tornou o gênero mais comum entre os dramaturgos. No modelo clássico, eram mais previsíveis os efeitos de cada gênero: diante da tragédia, espanto e compaixão; diante da comédia, o riso. Contudo, diante de uma peça tragicômica, qual efeito será produzido? A presente pesquisa se propõe a investigar em que medida a presença do elemento cômico junto ao elemento trágico pode tornar as características trágicas de uma peça banais. Por fim, será analisada a peça *Jeux de Massacre* de Eugène Ionesco a fim de verificar a hipótese levantada.

Palavras-chave *Jeux de Massacre*; E. Ionesco; tragicomédia; modernidade; banalidade.

Abstract

For a long time, the Aristotelian definitions of tragedy and comedy presented in the work *Poética* served as a paradigm for the construction of theatrical plays. Tragedy was considered a noble genre and comedy an inferior genre. Although there had been tragicomic plays since ancient times, the mixing of opposite genres was not a desirable paradigm. However, in modern times, classical genre models are not strictly followed; tragicomedy has become the most common genre among playwrights. In the classical model, the effects of each genre were more predictable: in the face of tragedy, amazement and compassion; in the face of comedy, laughter. However, faced with a tragicomic piece, what effect will be produced? The present research aims to investigate to what extent the presence of the comic element together with the tragic element can make the tragic characteristics of a play banal. Finally, the play *Jeux de Massacre* by Eugène Ionesco will be analyzed in order to verify the hypothesis raised.

Key-words: *Jeux de Massacre*; E. Ionesco; tragicomedy; modernity; banality.

Introdução

Uma das características do teatro na modernidade é o abandono das convenções clássicas que estabeleciam modelos para a escrita das peças. Os dramaturgos modernos, na sua maioria, não almejam a tragédia, a epopeia ou a comédia pura. A dramaturgia da modernidade ao contemporâneo já não estabelece limites entre os gêneros para construir as narrativas. Para esses autores, o que melhor caracteriza a condição humana é o entrelaçamento dos gêneros. O comum, o risível, o defeito, o banal que antes eram considerados inferiores pela concepção aristotélica ganham maior protagonismo. Nesse novo teatro, não há uma hierarquia entre os gêneros, um não é mais nobre do que o outro. Desta forma, em uma mesma narrativa, é possível encontrar o belo e o feio; o trágico e o cômico; o que é grandioso e o que é sem importância. Se no teatro clássico, os efeitos da tragédia são o espanto, a compaixão e a identificação, e o efeito da comédia é o riso; qual efeito esperar desse novo teatro que mistura os gêneros? Em um teatro tragicômico, os efeitos opostos coexistem em uma mesma obra.

Para além dos textos teatrais, a filósofa Hannah Arendt na obra *Eichmann em Jerusalém*, descreveu o entrecruzamento de características cômicas e trágicas na sociedade nazista alemã do século XX, mais especificamente na figura do general alemão Eichmann. Arendt viu em Eichmann uma pessoa comum, assim como as personagens da comédia, que foi capaz de contribuir diariamente por um período de tempo para a morte de milhões de pessoas. Para que pessoas como Eichmann participassem desse assassinato em massa era necessário o abandono dos sentimentos produzidos pela tragédia: o espanto, a compaixão e a identificação. Por isso, assim como o general alemão, as vítimas do nazismo também eram pessoas comuns que passaram a ser consideradas inumanas a fim de inibir a possibilidade de identificação.

A presente pesquisa tem como *problema* o seguinte: Uma vez que a tragédia e a comédia já não são vistas como instâncias isoladas uma da outra, e as características de ambas estão presentes na mesma obra, quais efeitos de sentido podem ser gerados a

partir dessa mistura? Para quais características o leitor/espectador dará maior ênfase quando exposto a ambas? O efeito catártico do trágico tem a mesma potencialidade quando esse possui um elemento cômico? Se o leitor/espectador opta, mesmo que inconscientemente, pelo riso ao invés do espanto, o colocar-se no lugar da vítima fica comprometido? O efeito de um gênero pode anular o efeito do outro? A justificativa para a colocação de tal problema é hegemonia de características tragicômicas em relação a aspectos trágicos e cômicos desde a modernidade até o contemporâneo não somente nos textos teatrais, como também em textos jornalísticos; filmes; pinturas; músicas e afins. Em resposta ao problema, tenho por *hipótese* a banalidade do trágico devido à presença de um elemento cômico. Isto é, em uma narrativa tragicômica, ao optar pelo elemento cômico e o riso, o leitor/espectador pode deixar de se identificar e ter compaixão com a vítima, tornando banal o que lhe aconteceu. Meu objetivo é compreender separadamente as características da tragédia e da comédia, bem como os efeitos que podem ser produzir. Depois, relacionar esses aspectos com o conceito de *banalidade do mal* da Hannah Arendt. Por fim, analisar a obra *Jeux de Massacre* de Eugène Ionesco a partir das reflexões feitas sobre o teatro tragicômico e a *banalidade do mal*.

Assim, no primeiro capítulo, analiso as principais características da tragédia e da comédia, assim como os efeitos que tais gêneros podem produzir. Além disso, investigo o gênero tragicômico e sua proeminência na modernidade. Ainda no primeiro capítulo, examino aspectos trágicos e cômicos na sociedade alemã do século XX e, mais especificamente, na figura de Eichmann. Estabeleço uma relação entre os conceitos do teatro e o conceito de *banalidade do mal* de Hannah Arendt. No segundo capítulo, descrevo as características da escrita do dramaturgo romeno Eugène Ionesco, um dos principais autores do século XX. Por fim, desenvolvo uma análise da obra *Jeux de massacre* do escritor romeno a fim de encontrar no texto teatral elementos trágicos, cômicos e uma possível banalidade do trágico devido à presença do elemento cômico.

1. Capítulo 1 - A banalidade do trágico na modernidade

1.1. Um panorama tragicômico da modernidade

Victor Hugo, em *Prefácio a Cromwell e outros prefácios*, divide a história da literatura ocidental em três grandes eras: a ode, a epopeia e o drama. “Os tempos primitivos são líricos, os tempos antigos são épicos, os tempos modernos são dramáticos”¹. O escritor francês elege um representante para cada período histórico: a bíblia representa o período lírico; Homero, o período épico, e Shakespeare, o período dramático. O autor salienta que essa divisão não pretende atribuir domínio exclusivo aos gêneros em cada época, mas somente um caráter dominante. Isto é, apesar da preponderância de um gênero específico em cada era, características dos três gêneros podem ser encontradas em cada um dos momentos históricos. Por exemplo, o épico e o dramático podem ser percebidos no texto bíblico; como também o lírico e o drama nos textos homéricos; ou o lírico e o épico nas obras de Shakespeare.

Ainda segundo Hugo², o grotesco e o cômico na antiguidade eram *tímidos* e, por isso, tinham um papel secundário nas grandes narrativas. Os limites entre os gêneros literários eram delimitados, e poucas características de um estavam presentes no outro. Deste período histórico, o principal texto teórico acessível na atualidade é a *Poética* de Aristóteles³. Ao sistematizar as idiosincrasias da epopeia, da tragédia e da comédia⁴, o estagirita desconsidera qualquer possibilidade de hibridismo dos gêneros. Em seu texto, há uma lógica subjacente a cada gênero, e os efeitos de sentido que eles podem gerar

¹ Hugo, 1832, p. 51.

² Hugo, 1832, p. 44.

³ Aristóteles, 2015, p. 121.

⁴ “Tradicionalmente, define-se a comédia por três critérios que a opõem à tragédia: suas personagens são de condição modesta, seu desenlace é feliz e sua finalidade é provocar o riso no espectador”. (Pavis, 1999, p. 52)

no espectador. Considerando que o seu tratado é o ponto de partida, convém compreender suas definições e o que outros teóricos reverberaram de seus textos para, enfim, tecermos considerações sobre o teatro tragicômico⁵ da modernidade.

A respeito da tragédia, Friedrich Schiller⁶, em *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*, define-a como a representação do sofrimento que visa despertar o prazer e o encanto por meio da compaixão. O pensador alemão também constata que quanto maior for a vivacidade, a força da representação e a perfeição ética da personagem que sofre, maior será o sentimento de compaixão experimentado pelo expectador⁷. Para alcançar o fim esperado, a personagem trágica é idealizada como a mais perfeita pessoa entre as demais.

Tanto Hugo⁸ quanto Aristóteles⁹ apontam que os heróis trágicos e os heróis das epopeias têm um aspecto em comum: homens de caráter elevado, melhores do que são. O escritor francês ressalta que a *Ilíada* e a *Odisseia* são os paradigmas que influenciam a escrita dos textos trágicos. É necessário elevar o herói trágico até o mais alto nível moral para que depois ele caia em algum infortúnio. A sua queda gerará os efeitos de pavor e compaixão. Por exemplo, *Édipo Rei*, a personagem que intitula a principal obra de Sófocles, é descrito como homem de grande astúcia, capaz de decifrar os famosos enigmas, poderoso e digno de inveja. A exaltação do herói potencializa o

⁵ “Peça que participa ao mesmo tempo da tragédia e da comédia. O termo (tragico-comoedia) é empregado pela primeira vez por PLAUTO no prólogo do *Anfitrião*. Na história teatral, a tragicomédia se define pelos três critérios do tragicômico (personagens, ação, estilo). A tragicomédia se desenvolve realmente a partir do Renascimento: na Itália, *Pastor Fido* de GUARINI (1590), na Inglaterra, FLETCHER e, na França, onde ela floresce entre 1580 e 1670, como precursora, e depois como rival da tragédia clássica. Designa, na época clássica, toda tragédia que acaba bem (CORNEILLE chama assim *O Cid*). Pode-se ver na tragicomédia um romance de aventuras e de cavalaria. Aí se passam muitas coisas: encontros, reconhecimentos, quiproquós, aventuras galantes. Enquanto a tragédia clássica é respeitosa com as regras, a tragicomédia, aquela de ROTROU ou MAIRET, por exemplo, se preocupa com o espectador, com o surpreendente, com o heróico, com o patético, com o barroco, para dizer tudo”. (Pavis, 1999, p. 420).

⁶ Schiller, 1996, p. 49.

⁷ Schiller, 1996, p. 44.

⁸ Hugo, 1832, p. 35.

⁹ Aristóteles, 2015, p. 70.

efeito de empatia quando, a seguir, ele fura os próprios olhos ao descobrir que matou seu pai e teve filhos com sua mãe. Seus crimes, parricídio e incesto, ocorrem sem que ele tenha consciência da relação de parentesco. Em outras palavras, o rei de Tebas, digno de inveja, sofre uma desgraça sem merecimento.

Para potencializar o sentimento de empatia com o sofredor, Aristóteles afirma que essas representações de fatos trágicos, cuja finalidade é despertar o pavor e a compaixão, devem ser entre pessoas que estão ligadas por um vínculo afetivo: “como o irmão que mata ou está em via de matar o irmão, ou um filho o pai, ou a mãe um filho, ou um filho a mãe, ou quando se realiza outra ação desse mesmo gênero”¹⁰. A ligação afetiva entre o carrasco e a vítima potencializa o pavor e a empatia, os efeitos desejados. Por isso, as principais peças do teatro grego são: *Édipo Rei*, onde o filho se relaciona com a mãe e mata o pai; *Medeia*, onde a mãe mata seus filhos; *Antígona*, onde o marido comete suicídio após matar a própria esposa.

Patrice Pavis¹¹, em *Dicionário de Teatro*, ao comentar sobre a tragédia na concepção aristotélica, salienta que o enredo trágico, ao narrar as desgraças de seu herói, intenta chegar ao *páthos*, isto é, ao despertar da emoção no espectador. As técnicas do dramaturgo do trágico aqui mencionadas – a relação afetiva entre a vítima e o algoz e a elevação do caráter do herói – procuram comover o ouvinte com o intuito de provocar a piedade – *éleos* – e o terror – *phobos* – conduzindo à *catarse*¹². Em outras palavras, a tragédia, enquanto gênero literário, busca o colocar-se no lugar do outro, a compaixão. A finalidade da tragédia é envolver emocionalmente o leitor/espectador com o sofrimento do herói.

¹⁰ Aristóteles, 2015, p. 121.

¹¹ Pavis, 2015, p. 281.

¹² “A catarse é uma das finalidades e uma das consequências da tragédia. (...) Trata-se de um termo médico que assimila a identificação a um ato de evacuação e de descarga afetiva; não se exclui daí que dela resulte uma “lavagem” e uma purificação por regeneração do ego que percebe” (Pavis, 2015, p. 40).

Schiller¹³ afirma que a compaixão pressupõe a identificação do leitor/espectador com a personagem trágica. Ou seja, o público deve ser capaz de se ver na posição daquele que sofre. Aquilo que acometeu o herói deve ser visto como uma situação que poderia ter acontecido com qualquer um: “Se não sentimos que, nas mesmas circunstâncias, nós próprios teríamos sofrido e agido da mesma maneira, a nossa compaixão nunca se despertará.”¹⁴ O desconhecimento de Édipo de quem eram os seus pais é um fator que pode gerar essa identificação. Se nem mesmo o mais astuto e digno dos homens foi capaz de escapar do caráter trágico da vida, o que ocorreu com ele pode ser experienciado por qualquer pessoa. Sendo assim, a identificação entre o leitor/espectador é um dos pressupostos do efeito trágico.

A comédia, ao contrário do gênero dramático, de acordo com Henri Bergson¹⁵, em *O Riso*, presume insensibilidade e indiferença em relação às personagens. Enquanto na tragédia, as emoções seguem uma após a outra¹⁶, na comédia, para que haja o riso, é necessária “uma anestesia momentânea do coração”¹⁷. A emoção é uma inimiga do riso. A tragédia tem como finalidade a compaixão, a empatia e a capacidade de colocar-se no lugar do herói trágico, contudo, ainda conforme Bergson, “a comédia só começa naquele ponto em que a pessoa de outrem deixa de nos comover”¹⁸. Ambos os gêneros exigem, para alcançarem o ápice do efeito esperado, reações opostas dos espectadores. As construções discursivas das peças também seguem direções opostas a fim de alcançar, por um lado, o pavor e a compaixão, por outro, o riso.

Na comédia, ao contrário da tragédia, as personagens são representadas inferiores ao que realmente são. Elas possuem um determinado erro, uma vergonha,

¹³ Schiller, 1996, p. 50.

¹⁴ Schiller, 1996, p. 54.

¹⁵ Bergson, 1993, p. 19.

¹⁶ Aristóteles, 2015, p. 103.

¹⁷ Bergson, 1993, p. 19.

¹⁸ Bergson, 1993, p. 98.

um defeito¹⁹. As personagens assim são caracterizadas para gerar aquilo que Bergson²⁰ denominou de “insociabilidade da personagem” e, desta forma, produzir uma “insensibilidade do espectador”. Consoante o filósofo francês, essas são as duas condições principais da comédia. A insociabilidade é desejada para que o espectador não se sensibilize, não se identifique com a personagem cômica e, por meio da indiferença, ria. Na comédia, as personagens são representadas visando não produzir identificação. Charles Baudelaire²¹, em *Da Essência do Riso*, diz que o cômico, para além da indiferença, conduz a um sentimento de superioridade do espectador em relação à personagem. Aquele que ri se sente em um nível acima da personagem que está sendo representada inferior, com algum tipo de defeito ou tara.

A tragédia tenciona a identificação, em contrapartida, a comédia visa o distanciamento²². Conforme Pavis, a identificação é o “processo de ilusão do espectador que imagina ser a personagem representada (ou do ator que entra totalmente ‘na pele’ da personagem)”²³. De acordo com o mesmo autor, “a comédia, diferentemente da tragédia, presta-se facilmente aos efeitos de distanciamento e se autoparodia de bom grado, pondo assim seus procedimentos e sua forma de ficção em exergo”²⁴. Espera-se que o sofrimento da personagem nobre e digna de admiração gere identificação. Em contra partida, almeja-se que o defeito, a tara e o erro das personagens cômicas repelem o espectador.

¹⁹ Aristóteles, 2015, p. 67.

²⁰ Bergson, 1993, p. 104.

²¹ Baudelaire, 2001, p. 17.

²² “O espectador – e, em sentido mais amplo, o receptor de uma obra de arte – estabelece uma distância quando o espetáculo lhe parece totalmente exterior, quando não se sente envolvido emocionalmente por ele ou quando nunca consegue esquecer que está diante de uma *ficção**. Por extensão, a distância é a faculdade de usar o juízo crítico, de resistir à ilusão* teatral e de detectar os procedimentos* da representação. O conceito de distância é usado, na teoria literária romanesca, principalmente para indicar como o narrador se situa com respeito à sua enunciação ou aos seus enunciados ou, ainda, a suas personagens.” (Pavis, 2015, p. 105)

²³ Pavis, 2015, p. 200.

²⁴ Pavis, 2015, p. 54.

A identificação e o distanciamento se dão porque a tragédia e a comédia são duas representações distintas das relações sociais. Ainda conforme Pavis, por um lado, a tragédia “mitifica a existência, visa não a um grupo social, mas a uma camada universal e profunda do homem, cristaliza as relações humanas”²⁵. Por outro lado, “a comédia tende ‘naturalmente’ à representação realista do meio social: na verdade, ela faz constantes alusões a fatos atuais ou de civilização e desmascara práticas sociais ridículas: nela, o distanciamento é como que natural”²⁶.

A Tragédia é descrita como a *mimese*²⁷ de uma ação, *mimese* de homens que agem²⁸. Já a comédia enfatiza o detalhe, o gesto: “logo que a nossa atenção se dirige para o gesto e não para o acto, estamos caídos na comédia. A personagem de Tartufo pertencerá ao drama pelas suas acções: só quando reparamos nos seus gestos é que a achamos cômica.”²⁹. A tragédia, assim como a epopeia, representa os seus heróis com ênfase na alma, naquilo que é eterno e grandioso. Todavia, a comédia acentua o que é corporal. Na comédia, o objetivo é levar a atenção do espectador da ação para o gesto; da alma para o corpo; do grandioso para o pequeno; da qualidade para o defeito; do eterno para o finito; do belo para o feio. Nas palavras de Mikhail Bakhtin, em *L’oeuvre de François Rabelais*, “le rire a révélé le principe matériel et corporel sous sa véritable acception”³⁰. Em outros termos, o riso oriundo da comédia revela os aspectos corporais e disformes que a tragédia esconde.

George Minois, em *A História do Riso e do Escárnio*, ao comentar sobre a obra *Gargântua e Pantaguel* de François Rabelais, afirma que o escritor francês opta pelo riso

²⁵ Pavis, 2015, p. 59.

²⁶ Pavis, 2015, p. 59.

²⁷ “A mimese é a imitação ou a representação de uma coisa. Na origem, mimese era a imitação de uma pessoa por meios físicos e linguísticos, porém esta ‘pessoa’ podia ser uma coisa, uma ideia, um herói ou um deus. Na Poética de ARISTÓTELES, a produção artística (*poiesis*) é definida como imitação (*mimese*) da ação (*práxis*)” (Pavis, 2015, p. 241).

²⁸ Aristóteles, 2015, p. 85.

²⁹ Bergson, 1993, p. 103.

³⁰ Bakhtin, 1970, p. 101.

em detrimento das lágrimas. Essa escolha faz com que sua obra seja uma “exaltação do ‘baixo’, do material, do corporal fundamental: comer; excretar; copular”³¹. Além disso, Minois complementa que essa opção reduz o sublime “a funções biológicas elementares”³². Com o acréscimo do elemento cômico, aquilo que é grandioso e elevado se torna comum e banal. O cômico evidencia os aspectos que igualam os seres humanos aos demais seres vivos.

Sobre a aproximação do riso e do trágico, Bakhtin aponta que o riso na Idade Média se volta não só contra a elevação e mitificação da tragédia, mas também contra instituições como a Igreja e o Estado:

Le rire du Moyen Age vise le même objet que le sérieux. Non seulement il ne fait aucune exception dans tout ce qui est supérieur mais, au contraire, il est avant tout dirigé contre lui. De plus, il n’est pas axé contre un cas particulier ou une partie, mais bien contre le tout, l’universel, l’entier. Il édifie son monde propre face un monde Officiel, son Église face à l’Église officielle, son État face à l’État Officiel.³³

Uma das funções do humor no ambiente religioso, conforme Muriel Klein-Zolty, em *Humour et religion*, é o de dessacralizar: “L’humour est un procédé de désacralisation, de désenchantement parodique, il implique le doute, le scepticisme et la précarité; pourtant il ne véhicule aucune intention sacrilège, ni blasphématoire”³⁴. Em outros termos, o humor torna inferiores instituições que detêm o poder e, por isso, estão acima dos demais. O riso se infiltra nos ambientes sacros e sérios tornando-os banais. Desta forma, é possível depreender que, próximo à elevação da tragédia, o riso provocado pelo aspecto cômico pode tornar inferior o que deveria ser elevado e mítico.

³¹ Minois, 2003, p. 195.

³² Minois, 2003, p. 195.

³³ Bakhtin, 1970, p. 96.

³⁴ Klein-Zolty, 1994, p. 81.

A capacidade de dessacralização do cômico conduz à percepção deste como um elemento condenável e de origem diabólica³⁵.

Bergson também ressalta que mesmo havendo afeição e piedade do espectador em relação a uma personagem, o riso ainda assim pode ocorrer: “não quero dizer que não possamos rir duma pessoa que, por exemplo, nos inspira piedade ou mesmo afeição: simplesmente, nessa altura, precisamos de esquecer por instantes essa afeição, fazer calar essa piedade”³⁶. De outro modo, mesmo uma personagem trágica pode despertar o riso no espectador, desde que esse deixe de lado a afeição e a piedade. Um enredo que, a priori, é considerado trágico pode se tornar cômico dependendo da recepção do leitor/espectador. Em última instância, o receptor é quem decidirá se optará pelo riso ou pela compaixão. Bergson coloca o espectador no centro do efeito cômico. Para o autor, um drama pode deixar de sê-lo a depender da reação do público: “Despersonalizai-vos agora e presenciai a vida como espectador indiferente: quantos dramas passarão a comédia! Basta taparmos os ouvidos ao som da música numa sala onde se dança para que os dançarinos nos pareçam logo ridículos”³⁷.

Em relação ao período moderno, o qual nos interessa no presente trabalho, diferentes autores estão de acordo em relação à predominância do hibridismo dos gêneros clássicos, ou seja, a superação da divisão estanque entre os gêneros apresentada por Aristóteles. Conforme Hugo³⁸, na modernidade, há uma junção do grotesco e do sublime, do terrível e do burlesco, da tragédia e da comédia. As narrativas são construídas unindo os contraditórios. Para exemplificar, o escritor francês afirma que um autor da Antiguidade não teria produzido uma obra como *A Bela e o Monstro*, ou seja, uma obra que une elementos opostos. A modernidade compreende que “nem

³⁵ Baudelaire, 2001, p. 13.

³⁶ Bergson, 1993, p. 19.

³⁷ Bergson, 1993, p. 19.

³⁸ Hugo, 1832, p. 51.

tudo na criação é humanamente belo, que ao lado do belo existe o feio, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, com a luz a sombra.”³⁹

Para Hugo, a junção dos contraditórios no drama moderno é o que melhor representa a realidade humana. Ao falar da tragédia e da comédia, o escritor francês expressa:

Esses dois caules da arte, se impedirmos os seus ramos de se entrelaçarem, se sistematicamente os separarmos, darão como únicos frutos por um lado abstrações de vícios, de defeitos ridículos, por outro abstrações de crimes, de heroísmos e de virtudes. Esses dois tipos, assim isolados e entregues a si mesmos, irão cada um para seu lado, abandonando entre eles o real, um à sua direita, o outro à sua esquerda.⁴⁰

Em outros termos, para o escritor francês, a realidade é o entrecruzamento de aspectos trágicos e aspectos cômicos. Mesmo a mais trágica das histórias possui elementos cômicos e a mais cômica das histórias possui elementos trágicos. Em consonância com Hugo, Minois também sinaliza o entrecruzamento da tragédia e da comédia como o que melhor caracteriza a vida:

A vida é fundamentalmente uma tragédia, não uma comédia, e o “verdadeiro” riso é aquele que vem pontuar esse tecido trágico. O riso é uma reflexão sobre a tragédia; é uma forma de interpretá-la, de ver-lhe o sentido, ou a fala dele. E todos os grandes, de Shakespeare a Hugo, viram isto: o homem é grotesco, a condição humana é grotesca⁴¹.

³⁹ Hugo, 1832, p. 40.

⁴⁰ Hugo, 1832, p. 58.

⁴¹ Minois, 2003, p. 220.

Bakhtin aponta que é a partir do fim da Idade Média que o cômico começa a se infiltrar na literatura considerada superior, isto é, a tragédia e a epopeia:

C'est à la fin du Moyen Age que s'amorce le processus d'affaiblissement mutuel des frontières entre la culture comique et la grande littérature. Des formes inférieures commencent de plus en plus à s'infiltrer dans les domaines supérieurs de la littérature. Le rire populaire penetre dans l'épopée, accroît ses proportions dans les mystères.⁴²

Os aspectos cômicos – o defeito, a tara, o corporal, o risível – que antes eram marginalizados aos poucos começaram a se infiltrar nos gêneros considerados maiores.

Wolfgang Kayser⁴³ em *O Grotresco* também constata o mesmo sobre a arte atual ao dizer que esta tem uma afinidade com o grotresco. E mais, a comédia trágica e a tragicomédia⁴⁴ – o grotresco – podem ser consideradas as únicas formas legítimas da atualidade. Minois também sinaliza, como característica da modernidade, o abandono da separação convencional entre tragédia e comédia:

O teatro contemporâneo não tem mais comédia nem tragédia: ele apresenta “peças”, que são pedaços de vida tragicômicos e grotresco-burlescos. É o fim da grande segregação entre o nobre trágico e o vulgar cômico que perdura

⁴² Bakhtin, 1970, p. 104.

⁴³ Kayser, 2013, p. 8.

⁴⁴ Peça que participa ao mesmo tempo da tragédia e da comédia. O termo (tragico-comoedia) é empregado pela primeira vez por PLAUTO no prólogo do Anfitrião. Na história teatral, a tragicomédia se define pelos três critérios do tragicômico (personagens, ação, estilo). A tragicomédia se desenvolve realmente a partir do Renascimento: na Itália, Pastor Fido de GUARINI (1590), na Inglaterra, FLETCHER e, na França, onde ela floresce entre 1580 e 1670, como precursora, e depois como rival da tragédia clássica. Designa, na época clássica, toda tragédia que acaba bem (CORNEILLE chama assim O Cid). Pode-se ver na tragicomédia um romance de aventuras e de cavalaria. Aí se passam muitas coisas: encontros, reconhecimentos, quiproquós, aventuras galantes. Enquanto a tragédia clássica é respeitosa com as regras, a tragicomédia, aquela de ROTROU ou MAIRET, por exemplo, se preocupa com o espectador, com o surpreendente, com o heróico, com o patético, com o barroco, para dizer tudo. (Pavis, 2015, p. 420)

desde os gregos. E, sendo o teatro a imagem da vida, essa transformação reflete a grande evolução do século XX, que viu o riso invadir, aos poucos, todos os domínios e misturar-se intimamente com toda a existência, sob a forma de uma derrisão latente e generalizada.⁴⁵

Para Gilles Lipovetsky⁴⁶, em *A era do vazio*, a modernidade, ao se desligar da tradição, legitima todas as temáticas. O que na tradição não tinha relevância, agora na modernidade encontra legitimidade. Desta forma, o período moderno representa a superação das convenções clássicas, a superação da categorização dos gêneros. Uma vez que a tragédia e a comédia já não são vistas como instâncias isoladas uma da outra, e as características de ambas estão presentes na mesma obra, quais efeitos de sentido podem ser gerados a partir dessa mistura? A era moderna dramática abre maior espaço para a mistura de gêneros o que torna, conseqüentemente, a reação do público mais imprevisível. Diante de peças tragicômicas, grotescas e burlescas, “várias sensações, evidentemente contraditórias, são suscitadas: um sorriso sobre as deformidades, um asco ante o horripilante e o monstruoso em si.”⁴⁷. O enredo das peças se tornou mais imprevisível e com ele, a reação do público. Isto possibilita, com mais frequência, o riso diante do horror ou a compaixão diante do cômico.

Kayser afirma que Klinger, ao escrever sobre o seu drama *Sturm und Drang*, diz que “o mais profundo sentimento trágico se alterna continuamente com risos e gargalhadas”⁴⁸. O escritor alemão ainda acentua que o público não sabia ao certo se as personagens e os acontecimentos deveriam ser considerados sérios ou ridículos. Tendo isso em consideração, Kayser propõe que “o erro foi do público que só conhece a alternativa: sério ou ridículo. Tampouco se trata de uma desconcertante justaposição,

⁴⁵ Minois, 2003, p. 415.

⁴⁶ Lipovetsky, 1993, p. 83.

⁴⁷ Kayser, 2013, p. 31.

⁴⁸ Kayser, 2013, p. 50.

porém de um ser-um-no-outro (*Ineinandersein*), uma integração do grotesco”⁴⁹. Na visão do autor, o grotesco é uma terceira alternativa, uma categoria para além do sério e do ridículo. Kayser mostra que o grotesco foi mudando ao longo do tempo até perder qualquer traço de temibilidade e passar a provocar um sorriso despreocupado⁵⁰. Ou seja, aquilo que em uma determinada circunstância é visto como temível, em outra, é visto como risível.

A construção da narrativa pode ser uma integração do sério e do ridículo, porém, uma parcela do público, em sua reação, pode optar por uma das alternativas propostas sem considerar a integração dos elementos. Nas peças tragicômicas, onde elementos trágicos e cômicos estão sendo representados ao mesmo tempo, tanto o pavor e a compaixão ou a indiferença e o riso se tornam efeitos possíveis. Caberá ao leitor/espectador decidir se dará espaço à emoção e, por meio dela, à compaixão; ou se se identificará com a insensibilidade e, desta forma, o riso. Uma peça pode ser trágica para alguns e cômica para outros. O que Schiller ressalta é que ambos os sentimentos, no grau elevado, não podem coexistir simultaneamente:

Se o desprazer acerca da causa de um infortúnio se torna demasiado forte, ele enfraquece a nossa compaixão para com aquele que a sofre. Não podem existir em grau elevado e em simultâneo no ânimo duas sensações inteiramente distintas. A má vontade acerca do autor do sofrimento torna-se no afecto dominante, perante o qual todos os outros sentimentos têm de recuar. Assim, o nosso interesse vê-se sempre enfraquecido quando o infeliz por quem deveríamos sentir compaixão se precipitou na sua desgraça por culpa própria e imperdoável, ou quando não sabe sair da mesma devido a fraqueza de entendimento ou a desânimo, podendo contudo fazê-lo.⁵¹

⁴⁹ Kayser, 2013, p. 50.

⁵⁰ Kayser, 2013, p. 26.

⁵¹ Schiller, 1996, p. 46.

Uma vez que um dos sentimentos capta o leitor/espectador, o oposto tem de recuar.

Em última instância, o leitor/espectador, dependendo do contexto histórico, é quem decidirá se o que está sendo representado lhe comoverá ou não. O riso tem uma componente coletiva, ressalta Bergson⁵². O que é cômico em uma determinada comunidade pode não ser em outra. Uma pessoa inserida em uma sociedade diferente da sua pode ou não compreender o que ali se entende por cômico. Portanto, o cômico possui uma componente histórica que influencia a aceitabilidade da recepção.

Como está supracitado, Schiller⁵³ defende que, em geral elevado, duas sensações distintas não podem ocorrer ao mesmo tempo, sendo assim, o espectador pode seguir uma das alternativas apresentadas - o sério ou o ridículo -, desconsiderando a integração dos opostos. Dito isso, conforme Martin Esslin, em *Teatro do Absurdo*, o público tem maior tendência de optar pela sobreposição do cômico em detrimento do trágico. Melhor dizendo, a plateia opta por rir, e não se espantar ou chorar:

[...] onde o cômico e o trágico (por falta de termo melhor) estão estreitamente interligados, alguns membros da plateia sempre darão maior ênfase ao cômico por oposição ao outro elemento, pois ao fazê-lo estarão racionalizando esse elemento a ponto de fazê-lo desaparecer.⁵⁴

Desta forma, o trágico adquire um papel secundário e o cômico assume a preponderância. O riso neutraliza a possibilidade de empatia, compaixão ou espanto diante de qualquer representação de sofrimento.

Pavis, ao ler Hegel, chegou à conclusão de que a conciliação entre a tragédia e a comédia feita pela tragicomédia faz com que o trágico seja atenuado, podendo até

⁵² Bergson, 1993, p. 20.

⁵³ Schiller, 1996, p. 46.

⁵⁴ Esslin, 2018, p. 214.

mesmo haver uma neutralização recíproca de ambos os gêneros⁵⁵. Em outros termos, o espanto e o terror almejados nas tragédias gregas podem não alcançar a mesma intensidade nas peças tragicômicas devido à presença do elemento cômico, podendo inclusive este se sobrepor ao elemento trágico.

Pavis ainda diz, em concordância com os autores já mencionados, que o efeito cômico pode gerar insensibilidade e indiferença, pois este “não recua ante nenhuma proibição ou obstáculo”⁵⁶. Na presença do elemento cômico, o elemento trágico pode ser ignorado e banalizado, uma vez que o foco já não está mais na vítima (morte do pai, esposa ou filho), mas na presença do aspecto cômico (um objeto não letal utilizado para matar, uma tara ou defeito nas personagens e afins). Desta forma, a identificação do espectador com as personagens trágicas, o que era esperado diante de uma tragédia, fica comprometida. Havendo a possibilidade de causar o efeito reverso, um sentimento de superioridade que pode levar ao riso⁵⁷.

A identificação necessária para que haja compaixão pode ser comprometida quando a personagem é descrita inferior ao que realmente é, assim constata Esslin. Essa falta de identificação leva ao distanciamento e ao riso:

[...] os personagens com os quais um público deixa de se identificar são inevitavelmente cômicos. Se nos identificássemos com a figura burlesca que perde as calças no palco sentiríamos vergonha e constrangimento. Se, no entanto, nossa tendência para a identificação houver sido inibida pelo simples meio de tornar-se grotesco tal ou qual personagem, podemos rir de seu aperto.⁵⁸

⁵⁵ Pavis, 2015, p. 420.

⁵⁶ Pavis, 2015, p. 58.

⁵⁷ Pavis, 2015, p. 58.

⁵⁸ Esslin, 2018, p. 354.

A partir das constatações do escritor húngaro, é possível inferir que a identificação é mais fácil quando as personagens são descritas melhores do que são. No caso do rei Édipo, por exemplo: astuto; capaz de decifrar grandes enigmas; digno de inveja. Contudo, a tragicomédia moderna não tem a epopeia como parâmetro, as convenções aristotélicas já não são modelos a serem seguidos. Sendo assim, é mais comum, na modernidade, encontrar uma personagem trágica descrita com elementos cômicos e, por isso, a identificação pode ficar comprometida.

A presença do elemento cômico torna mais provável a indiferença e a falta de identificação, entretanto, como enfatiza Bergson, apesar de um enredo ter características cômicas, o leitor/espectador pode se comover: “Apresentai-me o defeito mais leve que seja possível encontrar; se mo apresentardes de maneira a pôr em acção a minha simpatia, o meu temor ou a minha piedade, é um caso liquidado, já não posso rir-me dele”⁵⁹. O contrário também pode acontecer:

Escolhei, pelo contrário, um vício grave e até em geral, odioso: podereis torna-lo cômico se antes de mais conseguirdes por artifícios adequados, que me deixe insensível. Não digo então que o vício é cômico; digo que desde essa altura poderá tornar-se tal. É preciso que não me comova; eis a única condição realmente necessária, posto que de maneira alguma seja suficiente.⁶⁰

A falta de identificação na tragicomédia com a personagem que sofre por causa de algum elemento risível pode levar o leitor/espectador de teatro ao oposto do efeito comumente esperado. O elemento cômico pode anestesiar, fazer com que o leitor/espectador fique insensível diante do sofrimento da personagem. Se diante do trágico não houver mais o pavor e a compaixão, mas sim, a indiferença, a insensibilidade

⁵⁹ Bergson, 1993, p. 101.

⁶⁰ Bergson, 1993, p. 101.

e o riso, podemos estar diante daquilo que entendemos por *banalidade do trágico*. Ou seja, a incapacidade do leitor/espectador de se comover diante do sofrimento do herói trágico tornando-o banal.

É importante ressaltar que não pretendemos tratar da *banalidade da tragédia*, isto é, o gênero literário com suas regras específicas, mas sim, da *banalidade do trágico*. Pavis, ao diferenciar ambos os termos, assim se expressa sobre o trágico: “princípio antropológico e filosófico que se encontra em várias outras formas artísticas e mesmo na existência humana”⁶¹. O trágico possui uma conotação mais abrangente do que a tragédia que se restringe ao gênero literário. Segundo o autor, é a partir do século XIX que o trágico ganha a conotação de *situação da existência humana*. Contudo, ele ressalta que é por meio das tragédias teatrais, principalmente as gregas, que se chega a um melhor entendimento do trágico. Sendo assim, a *banalidade do trágico* pode ser entendida como a recepção do leitor/espectador diante de uma peça tragicômica, mas também a recepção diante do trágico do cotidiano.

Uma vez que discorremos sobre as características da tragédia enquanto gênero clássico, suas diferenças em relação à comédia e a proximidade de ambos os gêneros, vale expormos sobre a indiferença diante do trágico. Essa indiferença, na concepção de Lipovetsky, é uma característica própria da pós-modernidade: “As pessoas habitam-se sem dilacerações ao ‘pior’ que se consome nos media (...). A ameaça econômica e ecológica não conseguiram penetrar em profundidade a consciência indiferente dos nossos dias”⁶². Nesse período histórico, aquilo que comumente desperta o espanto e a compaixão perde sua capacidade de comover.

Ainda segundo Lipovetsky, a pós-modernidade é uma continuidade do rompimento com a estética clássica: “Se o efeito do modernismo foi de facto incluir continuamente novos temas, materiais e organizações, dessublimando ou

⁶¹ Pavis, 2015, p. 416.

⁶² Lipovetski, 1996, p. 50.

democratizando assim a esfera estética, o pós-modernismo limita-se a dar mais um passo em frente no mesmo caminho”⁶³. Além disso, o autor define a pós-modernidade como a *Era da indiferença*, período de ausência de teatralidade espetacular⁶⁴. Nesse período histórico, as questões trágicas perdem o seu aspecto épico e capaz de despertar emoções. Para o filósofo francês:

A res publica encontra-se desvitalizada, as grandes questões “filosóficas”, económicas, políticas ou militares suscitam mais ou menos a mesma curiosidade desenvolvida do que um qualquer fait divers; todos os “cumes” se abatem pouco a pouco, arrastados pela vasta operação de neutralização e banalização sociais.⁶⁵

O autor define a pós-modernidade não apenas como a continuidade do rompimento com a tradição verificado desde a modernidade, mas também como a banalização das questões suscitadas pelos antigos. Os assuntos dos quais se ocupam a tragédia e o épico gregos têm a mesma importância que a temática da comédia.

Assim, eis aqui um percurso analítico das principais características dos gêneros clássicos – tragédia e comédia –, a junção de ambos na construção da tragicomédia, como também os possíveis desdobramentos dos três gêneros na recepção do leitor/espectador. Tendo em vista a tentativa de dar subsídios à hipótese da *banalidade do trágico* por causa do elemento cômico. Viu-se que a tragédia visa a identificação com a personagem que sofre, por outro lado, a comédia busca o distanciamento. Na tragicomédia, ambos os efeitos são possíveis, contudo, conforme alguns teóricos, há uma maior tendência do leitor/espectador por optar pelo aspecto cômico. Nisto reside a conjectura da *banalidade do trágico* aqui proposta: na falta de identificação com o

⁶³Lipovetski, 1996, p. 115.

⁶⁴ Lipovetski, 1996, p. 44.

⁶⁵ Lipovetski, 1996, p. 49.

personagem trágica em detrimento do risível. Uma vez compreendido os aspectos trágico e cômico, agora, faz-se necessário apreender o que se pretende com a escolha do termo *banalidade*.

1.2. A falta de identificação e a banalidade do mal em *Eichmann em Jerusalém*

Das catástrofes do século XX, a Segunda Guerra Mundial está entre as mais significativas. O conflito durou de 1939 a 1945, deixando aproximadamente 55 milhões de mortos. Para Eric Hobsbawn, em *Era dos Extremos*, uma das principais características desse conflito foi a impessoalidade⁶⁶. A morte de milhões de pessoas era alcançada de longa distância sem o contato entre o assassino e a vítima: “A tecnologia tornava suas vítimas invisíveis, como não podiam fazer as pessoas evisceradas por baionetas ou vistas pelas miras de armas de fogo”⁶⁷. O distanciamento tornou as vítimas apenas estatísticas da guerra, amenizando o possível sentimento de culpa ou remorso de seus algozes. Ainda de acordo com o escritor inglês, “o mundo acostumou-se à expulsão e matança compulsórias em escala astronômica, fenômenos tão conhecidos que foi preciso inventar novas palavras para eles: ‘sem Estado’ (‘apátrida’) ou ‘genocídio’”.⁶⁸

No tocante a esse momento histórico, Tzvetan Todorov, em *Memória do mal, tentação do bem*, salienta que houve “o surgimento de um mal novo, de um regime político inédito, o totalitarismo”⁶⁹. Consoante o filósofo búlgaro, a novidade do holocausto nazista não está nas motivações psicológicas dos assassinos que, ao matarem, julgavam contribuir para o bem e agir racionalmente; tal característica também pode ser observada em momentos antecedentes. As novidades, para o autor, estão na estrutura política do totalitarismo e na mentalidade cientificista que produz

⁶⁶ Hobsbawn, 1995, p. 40.

⁶⁷ Hobsbawn, 1995, p. 57.

⁶⁸ Hobsbawn, 1995, p. 57.

⁶⁹ Todorov, 2002, p. 12.

um resultado mais catastrófico⁷⁰. O escritor também acentua que “é unicamente nos campos de extermínio nazis que a morte se transforma num fim em si mesmo”⁷¹.

Nesse contexto, a filósofa política Hannah Arendt foi contratada como correspondente da revista *The New Yorker* para cobrir o julgamento de Eichmann em Jerusalém, em 1945. Com base no julgamento, Arendt denominou o seu relatório como um relato da *banalidade do mal*. A expressão criada pela pensadora é uma síntese da naturalidade com que as mortes eram encaradas naquele período histórico. O holocausto era uma engrenagem de matar comparável aos processos maquinários representados em *Tempos Modernos*, de Charlie Chaplin. A SS, organização paramilitar ligada ao partido nazista, falava “[...] dos campos de concentração em termos de ‘administração’ e dos campos de extermínio em termos de ‘economia’ [...]”⁷². Matar se tornou a rotina administrativa de muitos envolvidos no nazismo.

Assim como os autores aqui já mencionados – Victor Hugo⁷³, Mikhail Bakhtin⁷⁴, Wolfgang Kayser⁷⁵, George Minois⁷⁶ e Gilles Lipovetsky⁷⁷ - concluíram que a tragicomédia predomina na modernidade, Arendt também notou o intercruzamento de aspectos trágicos e cômicos em sua análise do julgamento de Eichmann. A escritora alemã compara o julgamento a uma peça de teatro e denomina-o como um julgamento-espetáculo⁷⁸. Ademais, a pensadora afirma que o texto alemão do interrogatório policial gravado “constitui uma verdadeira mina de ouro para um psicólogo – contanto que ele tenha a sabedoria de entender que o horrível pode ser não só ridículo como rematadamente engraçado”⁷⁹.

⁷⁰ Todorov, 2002, p. 99.

⁷¹ Todorov, 2002, p. 107.

⁷² Arendt, 1999, p. 83.

⁷³ Hugo, 1832, p. 51.

⁷⁴ Bakhtin, 1970, p. 104.

⁷⁵ Kayser, 2013, p. 8.

⁷⁶ Minois, 2003, p. 415.

⁷⁷ Lipovetsky, 1993, p. 83.

⁷⁸ Arendt, 1999, p. 19.

⁷⁹ Arendt, 1999, p. 61.

Com base nas análises de Arendt, é possível concluir que o caráter tragicômico da modernidade, para além dos textos teatrais, também está presente no cotidiano: “De vez em quando, a comédia despenca no horror, e resulta em histórias – provavelmente verdadeiras – cujo humor macabro ultrapassa facilmente todo invento surrealista”⁸⁰. É de conhecimento consensual que o holocausto perpetrado pelos nazistas foi um acontecimento trágico, entretanto, Arendt apresenta como característica do mal banal os aspectos cômicos desse momento histórico. A comicidade está na personalidade de Eichmann, que representa a massa apoiadora de Hitler, como também nas vítimas com as quais, na época, poucos se identificaram.

A respeito de Eichmann, figura central da análise da filósofa alemã, Arendt traçou seu perfil e concluiu que:

O problema com Eichmann era exatamente que muitos eram como ele, e muitos não eram nem pervertidos, nem sádicos, mas eram e ainda são terrível e assustadoramente normais. Do ponto de vista de nossas instituições e de nossos padrões morais de julgamento, essa normalidade era muito mais apavorante do que todas as atrocidades juntas, pois implicava que – como foi dito insistentemente em Nuremberg pelos acusados e seus advogados – esse era um tipo novo de criminoso, efetivamente *hostis generis humani*, que comete seus crimes em circunstâncias que tornam praticamente impossível para ele saber ou sentir que está agindo de modo errado.⁸¹

O crime de Eichmann, participação direta no extermínio de judeus pelo nazismo, leva a imaginar que somente um *monstro* ou uma *personificação do mal* seria capaz de cometer tais atos. Todavia, a escritora viu no general alemão não o mal espetacular e extraordinário, mas o mal banal: “Apesar de todos os esforços da promotoria, todo

⁸⁰ Arendt, 1999, p. 63.

⁸¹ Arendt, 1999, p. 299.

mundo percebia que esse homem não era um ‘monstro’, mas era difícil não desconfiar que fosse um palhaço”⁸². Com a metáfora do teatro em mente, “Eichmann não era nenhum lago, nenhum Macbeth, e nada estaria mais distante de sua mente do que a determinação de Ricardo III de ‘se provar um vilão’”⁸³. A escritora alemã afirma que o advogado de Eichmann, Robert Servatius, declarou que a personalidade de seu cliente era a de um *carteiro comum*⁸⁴.

Para a autora, Eichmann não tinha motivações ou grandes ambições com o que fez, ele apenas obedeceu às ordens que recebia. A escritora não encontrou nenhum rastro de “profundidade diabólica ou demoníaca”⁸⁵ na personalidade do réu. Ele se aproxima das personagens da comédia, isto é, uma pessoa comum que, em alguns momentos, a correspondente percebeu alguns traços de comicidade: “O texto alemão do interrogatório policial gravado [...] constitui uma verdadeira mina de ouro para um psicólogo – contanto que ele tenha a sabedoria de entender que o horrível pode ser não só ridículo como rematadamente engraçado”⁸⁶. Ela notou que ele constantemente citava slogans e frases feitas de forma errada. O humor estava na sua incapacidade de dominar a língua alemã, não sabendo se expressar para além das *palavras aladas*⁸⁷. Todorov corrobora com a perspectiva de Arendt ao dizer que “os indivíduos responsáveis ou não pela consecução do mal, eles não pertencem a espécies diferentes, só que uns deixaram que os seus sentimentos de humanidade se atrofiassem e outros não”⁸⁸.

Eichmann era poupado de presenciar o extermínio dos judeus e, desta forma, engendrar algum tipo de vínculo afetivo com as vítimas. Ele era responsável por gerir a

⁸² Arendt, 1999, p. 67.

⁸³ Arendt, 1999, p. 310.

⁸⁴ Arendt, 1999, p. 162.

⁸⁵ Arendt, 1999, p. 311.

⁸⁶ Arendt, 1999, p. 61.

⁸⁷ “*geflügelte Worte*, Um coloquialismo alemão para designar citações famosas dos clássicos” (*Ibidem.*)

⁸⁸ Todorov, 2002, p. 99.

quantidade de judeus a serem transportados de uma área para outra. Seu trabalho estabelecia um elo entre os judeus e a morte nos campos de concentração. O agente alemão era encarregado dos processos administrativos, não tendo contato direto com suas vítimas:

Ele nunca assistiu efetivamente a uma execução em massa por fuzilamento, nunca assistiu ao processo de morte pelo gás, nem à seleção dos mais aptos para o trabalho – em média, cerca de 25% de cada carregamento -, que em Auschwitz precedia a morte. Ele viu apenas o suficiente para estar plenamente informado de como funcionava a máquina de destruição: havia dois métodos diferentes de matança, o fuzilamento e a câmara de gás.⁸⁹

Eichmann cuidava dos processos administrativos sem se envolver diretamente com suas vítimas.

O distanciamento foi uma das estratégias empregadas para que o mal não tivesse o mesmo peso que comumente tem para as pessoas. O objetivo era “[...] impedi-las de equacionar isso com seu antigo e ‘normal’ conhecimento do que era assassinato e mentira”⁹⁰. O que está no inconsciente coletivo em tempos comuns é a noção de que o assassinato é impraticável, e que, uma vez feito, deve ser punido. Contudo, neste período histórico, o mal se tornou banal. As pessoas já não sentiam remorso pelo que faziam, elas perderam a capacidade de sentir empatia, compaixão e pavor diante da morte de milhões de pessoas. Nas palavras de Theodor Adorno, em *Educação após Auschwitz*, “a incapacidade de identificação foi, sem dúvida alguma, a principal condição psicológica para que algo como Auschwitz pudesse acontecer no meio de uma

⁸⁹ Arendt, 1999, p. 105.

⁹⁰ Arendt, 1999, p. 101.

coletividade relativamente civilizada e inócua”⁹¹. Adorno caracteriza as pessoas da sociedade nazista como frias e profundamente indiferentes ao outro⁹².

Eichmann focava apenas na execução do seu trabalho, sem considerar os desdobramentos do mesmo: “Cada linha dessas anotações revela sua total ignorância de tudo que não fosse direta, técnica e burocraticamente ligado a seu trabalho, sem falar de sua memória extraordinariamente deficiente”⁹³. Como um executor de tarefas, Eichmann era incapaz de pensar do ponto de vista de outra pessoa⁹⁴. Diante dos acontecimentos trágicos do holocausto nazista, dos quais ele fez parte, Eichmann era incapaz de sentir empatia, compaixão ou espanto – efeitos comumente esperados diante da representação de fatos trágicos:

quanto a sua consciência, ele se lembrava perfeitamente de que só ficava com a consciência pesada quando não fazia aquilo que lhe ordenavam – embarcar milhões de homens, mulheres e crianças para a morte, com grande aplicação e o mais metucioso cuidado.⁹⁵

Para Eichmann, o cumprimento do seu dever, enquanto um general nazista, era mais importante do que a vida dos judeus. Uma vez que o foco de sua atenção estava na execução de suas tarefas, o que aconteceria com os judeus no fim do trajeto não lhe importava⁹⁶: “e que para Eichmann era um trabalho, com sua rotina diária, seus altos e

⁹¹ Adorno, 2015, p. 10.

⁹² Adorno, 2015, p. 10.

⁹³ Arendt, 1999, p. 67.

⁹⁴ Arendt, 1999, p. 62.

⁹⁵ Arendt, 1999, p. 37.

⁹⁶ “O ‘sonho’ de Eichmann era um incrível pesadelo para os judeus: em nenhum outro lugar tantas pessoas foram deportadas e exterminadas num período tão curto. Em menos de dois meses, 147 trens, levando 434 351 pessoas em vagões de carga lacrados, cem pessoas por vagão, deixaram o país, e as câmaras de gás de Auschwitz mal conseguiram dar conta dessa multidão.” (Arendt, 1999, p. 157 e 158)

baixos, era, para os judeus, bastante literalmente, o fim do mundo”⁹⁷. Eichmann se identificava como um “cidadão respeitador das leis”⁹⁸, alguém que seguia as leis do Führer. Segundo Arendt, “durante o Terceiro Reich ‘as palavras do Führer tinham força de lei’”⁹⁹.

O foco excessivo na tecnologia produz, na visão de Adorno, pessoas tecnológicas cuja relação com a tecnologia “contém algo de irracional, patológico, exagerado”¹⁰⁰. Essas pessoas tendem a considerar a tecnologia como algo em si, como fim em si mesmo. Na visão do filósofo alemão, esse fenômeno cria uma fetichização da técnica que torna as pessoas incapazes de amar:

São pessoas essencialmente frias, que devem negar no seu íntimo a possibilidade de amar e cortam o amor pela raiz, antes que possa desabrochar em outras pessoas. O que nelas ainda sobrevive da capacidade de amar, elas precisam usar em coisas materiais.¹⁰¹

Ao escrever sobre o caráter manipulador, Adorno afirma que este “distingue-se pela mania de organização, pela incapacidade de vivenciar experiências humanas em geral, por certa espécie de falta emotiva”¹⁰². Além disso, “ele faz da atividade, da chamada *efficiency*, um credo que soa como propaganda ao homem ativo”¹⁰³.

De acordo com Todorov, os perpetradores do holocausto se autodenominavam como agentes do bem:

⁹⁷ Arendt, 1999, p. 170.

⁹⁸ Arendt, 1999, p. 152.

⁹⁹ Arendt, 1999, p. 165.

¹⁰⁰ Adorno, 2015, p. 9.

¹⁰¹ Adorno, 2015, p. 10.

¹⁰² Adorno, 2015, p. 7.

¹⁰³ Adorno, 2015, p.8.

O tchekista ou o SS que mata os “inimigos” julga contribuir para o bem e agir racionalmente. O autor do mal apresenta-se sempre, quer aos seus próprios olhos quer aos olhos dos seus, como um combatente do bem. O próprio Hitler, que se tornou para nós a encarnação do mal, nunca se reclamou como tal.¹⁰⁴

Todos os crimes cometidos foram normalizados e perpetrados em nome da bondade. Foi feito um esforço por parte dos nazistas de tornar todos os acontecimentos socialmente aceitos, ou seja, tarefas que precisavam ser feitas para manter o funcionamento social em harmonia.

O distanciamento de Eichmann de suas vítimas e sua incapacidade de sentir empatia inviabilizaram o que historicamente se espera do espectador diante do trágico: identificação; horror; compaixão; empatia. Desta forma, Eichmann poderia executar suas tarefas sem qualquer sentimento de remorso. Sem considerar os desdobramentos de suas ações, para Eichmann, sua função não era *matar*, mas sim executar tarefas operacionais. O distanciamento estava presente no contexto nazista como uma forma de tornar banal o assassinato em massa dos judeus. A atitude do general alemão se aproxima do que se espera para que haja o riso diante do cômico: insensibilidade; indiferença; “anestesia momentânea do coração”¹⁰⁵.

Eichmann, na visão de Arendt, não conseguiu equacionar o que estava fazendo com o que comumente se compreende como errado. A escritora afirma que “o que veio à luz não foi nem niilismo, nem cinismo, mas uma confusão bastante extraordinária sobre questões elementares de moralidade”¹⁰⁶. O aspecto moral intrínseco à tragédia foi suprimido:

¹⁰⁴ Todorov, 2002, p. 99.

¹⁰⁵ Bergson, 1993, p. 50.

¹⁰⁶ Arendt, 1999, p. 318.

E assim como a lei de países civilizados pressupõe que a voz da consciência de todo mundo dita “Não matarás”, mesmo que o desejo e os pendores do homem natural sejam às vezes assassinos, assim a lei da terra de Hitler ditava à consciência de todos: “Matarás”, embora os organizadores dos massacres soubessem muito bem que o assassinato era contra os desejos e os pendores normais da maioria das pessoas. No Terceiro Reich, o Mal perdera a qualidade pela qual a maior parte das pessoas o reconhecem – a qualidade da tentação. Muitos alemães e muitos nazistas, provavelmente a esmagadora maioria deles, deve ter sido tentada a não matar, a não roubar, a não deixar seus vizinhos partirem para a destruição (pois eles sabiam que os judeus estavam sendo transportados para a destruição, é claro, embora muitos possam não ter sabido dos detalhes terríveis), e a não se tornarem cúmplices de todos esses crimes tirando proveito deles. Mas Deus sabe como eles tinham aprendido a resistir à tentação.¹⁰⁷

O efeito cômico produzido pela comédia e o relato da banalidade do mal da filósofa alemã têm os mesmos pressupostos: a insensibilidade e a falta de identificação. A comédia, de acordo com Bergson, presume insensibilidade e indiferença em relação às personagens¹⁰⁸. Enquanto na tragédia, as emoções seguem uma após a outra¹⁰⁹, na comédia, para que haja o riso, é necessária “uma anestesia momentânea do coração”¹¹⁰. A emoção é uma inimiga do riso. A tragédia visa a compaixão, a empatia e a capacidade de se colocar no lugar do herói trágico, todavia, conforme Bergson, “a comédia só começa naquele ponto em que a pessoa de outrem deixa de nos comover”¹¹¹. Ambos os gêneros exigem, para alcançarem o ápice do efeito esperado, reações opostas dos

¹⁰⁷ Arendt, 1999, p. 167.

¹⁰⁸ Bergson, 1993, p. 19.

¹⁰⁹ Aristóteles, 2015, p. 103.

¹¹⁰ Bergson, 1993, p. 19.

¹¹¹ Bergson, 1993, p. 98.

espectadores. A construção discursiva das peças também segue direções opostas a fim de alcançarem, por um lado, o pavor e a compaixão, por outro, o riso.

Uma das características do regime nazista era praticar crimes e torna-los comuns e banais. Entre as estratégias utilizadas, estão algumas que são empregadas nas narrativas cômicas, como aqui já foram mencionados o distanciamento e a escolha de pessoas comuns para a execução dos crimes. Além disso, uma outra tática usada foi a escolha lexical. Ao invés de usar as palavras *extermínio*, *eliminação* ou *assassinato*, os termos utilizados eram *solução final*, *evacuação* e *tratamento especial*. Ao invés de *deportação*, optava-se por *reassentamento* e *trabalho no Leste*¹¹². Himmler¹¹³, o responsável por formular essas estratégias, criou slogans, que poderiam ser facilmente memorizados, para garantir a total obediência ao Führer, como *Minha Honra é minha Lealdade*, *Estas batalhas as futuras gerações não terão mais de lutar* e “Sabemos que o que esperamos de você é ‘sobretudo’, é ser ‘sobre-humanamente desumano’”¹¹⁴. Assassinar perdeu o *status* de erro, o errado era não obedecer; o trágico perdeu a capacidade de espantar e gerar empatia.

Conforme a pensadora alemã, não somente Eichmann era uma pessoa comum, mas também outros assassinos cooptados por esse sistema: “[...] os assassinos não eram sádicos ou criminosos por natureza; ao contrário, foi feito um esforço sistemático para afastar todos aqueles que sentiam prazer físico com o que faziam”¹¹⁵. Ademais, Hausner, oficial alemão, afirmou que “os cúmplices no crime [de Eichmann] não eram nem gângsteres nem homens do submundo”¹¹⁶. Segundo Arendt, o que os motivava em suas

¹¹² Arendt, 1999, p. 100.

¹¹³ Membro do partido nazista responsável por criar “[...] slogans, como aquele famoso lema da SS, tirado do discurso de Hitler diante da SS em 1931 – ‘Minha Honra é minha Lealdade’” (Arendt, 1999, p. 122).

¹¹⁴ Arendt, 1999, p. 122

¹¹⁵ Arendt, 1999, p. 122

¹¹⁶ Arendt, 1999, p. 29.

ações não era uma sede incontrolável de matar, mas o sentimento de estar participando de um empreendimento histórico¹¹⁷.

Posterior ao livro que expôs o relato sobre a banalidade do mal, Arendt escreveu um outro, *A vida do Espírito: o pensar, o querer, o julgar*, no qual trabalhou alguns desdobramentos desse pensamento inicial. Em suas primeiras páginas, a escritora deixa claro que seu pensamento contrapunha o imaginário da tradição que vê o mal como algo extraordinário e praticável pelas mentes brilhantes e sagazes. Sua obra evidencia o mal sendo praticado pelas pessoas corriqueiras e comuns, cujas personalidades não se assemelham a Hitler, Napoleão, César ou Nero. Arendt apresenta que o mal, no século XX, não tinha a mesma aparência que até então ele era descrito: grandioso, trágico, sublime, digno de compaixão e pavor¹¹⁸. Pelo contrário, era uma prática corriqueira do dia a dia feita por pessoas comuns.

No caso do nazismo, as vítimas por quem as pessoas deveriam sentir compaixão não eram vistas como dignas de tal sentimento. Foi feito um esforço por parte dos nazistas para produzir aquilo que Bergson denominou de “insociabilidade da personagem”¹¹⁹, ou seja, desumanizá-las para inibir a possibilidade de identificação. Os judeus, nesse contexto, eram vistos inferiores ao que realmente são, o que os aproximam das personagens da comédia. De acordo com Arendt, os judeus eram vistos como *subumanos*¹²⁰. A escritora, em *Origens do Totalitarismo*, diz que primeiro os judeus foram considerados cidadãos de segunda classe, depois perderam os direitos legais e, por fim, foram exterminados:

¹¹⁷ Arendt, 1999, p. 29.

¹¹⁸ No meu relatório sobre ele falei da “banalidade do mal”. Por detrás dessa frase, eu não sustentava nenhuma tese ou doutrina, apesar de estar vagamente consciente do facto que ela ia contra a nossa tradição de pensamento – literária, teológica ou filosófica – acerca do fenómeno do mal. O mal, aprendemos nós, é algo de demoníaco; a sua encarnação é Satã, um “relâmpago caído do céu” (Lucas 10:18), ou Lúcifer, o anjo caído (“O diabo também é um anjo” – Unamuno) cujo pecado é o orgulho (“orgulhoso como Lúcifer”). (Arendt, 1999b, p. 13.)

¹¹⁹ Bergson, 1993, p. 104.

¹²⁰ Arendt, 1999, p. 135.

Os próprios nazis começaram a sua exterminação dos judeus privando-os, primeiro, de toda a condição legal (isto é, da condição de cidadãos de segunda classe) e separando-os do mundo para os juntar em guetos e campos de concentração; e, antes de acionarem as câmaras de gás, haviam percebido antes e verificado, para sua satisfação, que nenhum país reclamava aquela gente¹²¹.

Os judeus perderam aquilo que Arendt denominou de “direito a ter direitos”¹²², isto é, eles foram expulsos do convívio social.

Todorov afirma que o objetivo dos nazistas era desumanizar os judeus, transformá-los em *vermes, répteis, chacais* e, desta forma, a eliminação se tornaria aceitável¹²³. Além disso, o autor afirma que o totalitarismo procura dividir o mundo em duas partes excludentes, os bons e os maus, com a finalidade de aniquilar os que são considerados maus¹²⁴; nesse caso, os judeus. De acordo com Arendt, foi feito um esforço por parte dos nazistas para que as vítimas aceitassem a execução sem que houvesse nenhum tipo de reação da sociedade e até delas mesmas:

o triunfo da SS exige que a vítima torturada permita ser levada à ratoeira sem protestar, que ela renuncie e se abandone a ponto de deixar de afirmar sua identidade. (...) Nada é mais terrível do que essas procissões de seres humanos marchando como fantoches para a morte.¹²⁵

¹²¹ Arendt, 2008, p. 392.

¹²² Arendt, 2008, p. 393.

¹²³ Todorov, 2002, p. 48.

¹²⁴ Todorov, 2002, p. 48.

¹²⁵ Arendt, 1999, p. 22.

Uma vez que as vítimas do nazismo foram desumanizadas, não houve para elas qualquer possibilidade de reação diante do assassinato em massa.

De acordo com Arendt, os nazistas construíram uma linha de montagem que começava com a desumanização dos judeus até o extermínio:

Quando estava tudo pronto e a linha de montagem estava fazendo seu trabalho rápida e eficientemente, Eichmann “convidou” os funcionários judeus de Berlim para inspecioná-la. Eles ficaram horrorizados: “Isto é como uma fábrica automática, como um moinho de farinha ligado a uma padaria. Numa ponta você põe um judeu que ainda tem alguma propriedade, uma fábrica, uma loja, uma conta no banco, depois ele atravessa o edifício de balcão em balcão, de sala em sala, e sai na outra ponta sem dinheiro, sem direitos, apenas com um passaporte onde se lê: “Você deve deixar o país dentro de quinze dias. Senão, irá para um campo de concentração”¹²⁶.

A desumanização era o primeiro passo da linha de montagem para que não houvesse identificação e o assassinato dos judeus se tornasse algo aceitável. Primeiro, era necessário rebaixá-los ao *status* de *inumanos*, considera-los inferiores. Sendo assim, não haveria dificuldades para que a sociedade aceitasse o holocausto. O artifício empregado na comédia para gerar impessoalidade e, como consequência, o riso, também foi usado no âmbito nazista para tornar o holocausto um acontecimento corriqueiro e banal.

Conforme Todorov, ao contrário da gramática do humanismo que possui *eu, tu* e *eles*¹²⁷, na gramática do totalitarismo, só há duas pessoas, *nós* e *eles*:

¹²⁶ Arendt, 1999, p. 58.

¹²⁷ Todorov, 2002, p. 54.

o *nós* que absorveu e eliminou as diferenças entre os *eus* individuais; e o *eles*, os inimigos a combater, senão mesmo a abater. No futuro longínquo, quando se concretiza a utopia totalitária, *eles* não serão mais do que escravos submissos (caso do nazismo) ou acabarão por ser eliminados (no comunismo – trata-se de uma gramática com uma única pessoa.¹²⁸

O totalitarismo elimina as diferenças entre os indivíduos, as singularidades, criando uma oposição binária que visa destruir aqueles que não pertencem ao *nós*.

Aos judeus era permitido apenas aquilo que Hannah Arendt denominou em seu livro *A Condição Humana* como a associação natural em famílias com o propósito de suprir as necessidades biológicas. Eles foram relegados apenas à companhia em prol da sobrevivência que, para os gregos, era vista como semelhante à condição animal. Por outro lado, a capacidade de organização política, a qual os judeus estavam privados, era considerada propriamente humana. Privados da esfera pública, os judeus estavam privados do lugar que, segundo Aristóteles, possibilita a busca pela liberdade e o exercício das atividades essencialmente cidadãs: a ação – *práxis* – e o discurso – *léxis*¹²⁹.

A filósofa política explica que o termo *privacidade*, na acepção original, significava estar privado do convívio social, privado de construir algo para além da mera sobrevivência. Um sujeito que vive em total privacidade é aquele que não se dá a conhecer e não conhece o outro. Esse sujeito vive apenas em função de suas necessidades básicas. Para os gregos, os que viviam desta forma não poderiam ser considerados humanos. Humano era aquele que participava ativamente da vida na *pólis*, ou seja, conhecia e se dava a conhecer ao outro. Sendo assim, para além da cidadania, os judeus, na concepção grega, estavam privados da plena humanidade. O homem é um

¹²⁸ Todorov, 2002, p. 54.

¹²⁹ Arendt, 2001, p. 39.

*zōon politikon*¹³⁰ – animal político – e é no convívio social que ele constrói a sua humanidade.

De acordo com a filósofa alemã, a privação da ação e do diálogo com o outro faz com que o homem privado não exista: “O que quer que ele faça permanece sem importância ou consequência para os outros, e o que tem importância para ele é desprovido de interesse para os outros”¹³¹. Além disso, a *pólis*, ainda conforme a escritora, é o espaço da igualdade. E igualdade, para os gregos, “era a própria essência da liberdade; ser livre significava ser isento da desigualdade presente no acto de comandar, e mover-se numa esfera onde não existiam governo nem governados”¹³². Sendo assim, os judeus, privados da igualdade e da liberdade, eram *inexistentes* na sociedade alemã da época.

Uma vez que o posicionamento do Führer era o único a ser adotado, a sociedade alemã perdeu a noção de diversidade. Para Arendt, o mundo comum acaba quando é visto apenas sob um aspecto e só lhe é permitido uma perspectiva¹³³. A diversidade, para a autora, é uma característica constitutiva do mundo comum. Ainda conforme Arendt, a distinção das pessoas vem à superfície por meio do discurso e da ação:

Através deles, os homens podem distinguir-se, em vez de permanecerem apenas diferentes; a acção e o discurso são os modos pelos quais os seres humanos se manifestam uns aos outros, não como meros objectos físicos, mas enquanto homens. ¹³⁴

¹³⁰ Arendt, 2001, p. 39.

¹³¹ Arendt, 2001, p. 74.

¹³² Arendt, 2001, p. 47.

¹³³ Arendt, 2001, p. 73.

¹³⁴ Arendt, 2001, p. 225.

Privados do discurso e da ação no meio social, os judeus perderam a possibilidade de se distinguirem como seres humanos. Todos ficam padronizados, incapazes de desenvolverem a própria subjetividade:

desacompanhada do discurso, a acção perderia não só o seu carácter revelador como, e pelo mesmo motivo, o seu sujeito, por assim dizer; em vez de homens que agem teríamos robôs mecânicos a realizar coisas que seriam humanamente incompreensíveis. Sem o discurso, a acção deixaria de ser acção, pois não haveria actor; e o actor, o agente do acto, só é possível se for, ao mesmo tempo, o autor das palavras. A acção que ele inicia é humanamente revelada através de palavras; e, embora o acto possa ser percebido na sua manifestação física bruta, sem acompanhamento verbal, só se torna relevante através da palavra falada na qual o autor se identifica, anuncia o que fez, faz e pretende fazer.¹³⁵

Ao eliminarem as diferenças e criarem uma oposição entre o *nós* e o *eles*, os nazistas eliminaram a igualdade entre o *eu* e o *tu* que é própria da *pólis*, o espaço de tolerância da pluralidade. A despeito disso, Todorov assim expressa:

Ao reduzir a diferença à oposição e ao tentar em seguida eliminar aqueles que a incarnam, o totalitarismo renega radicalmente a alteridade, ou seja a existência de um *tu* simultaneamente comparável ao eu, senão mesmo interpermutável com ele, mas que no entanto permanece irredutivelmente distinto.¹³⁶

¹³⁵ Arendt, 2001, p. 227.

¹³⁶ Todorov, 2002, p. 49.

Em outros termos, a identificação se tornou inviável devido à inexistência de igualdade entre o *eu* e o *tu* – os nazistas e os judeus. O *eu* e o *tu* não eram diferenças que poderiam conviver entre si, mas eram considerados opostos. Essa oposição inviabilizava a alteridade. Todorov afirma que os Estados totalitários não concedem qualquer lugar legítimo à alteridade e à pluralidade¹³⁷. A oposição inibe a possibilidade de empatia e compaixão, tornando os crimes justificáveis, uma vez que as vítimas não estão inclusas no *nós*, mas sim fazem parte do *eles*.

Não somente os judeus estavam privados de sua humanidade, mas também Eichmann e os demais agentes nazista, visto que eles executavam ordens de forma padronizada, perdendo assim as suas individualidades. Tanto os judeus, quanto os agentes estavam privados do exercício pleno da cidadania na *pólis* em contato com o diferente. Conforme Todorov, a sociedade sob o regime totalitário exige “o silenciamento das objeções e a prática da submissão cega¹³⁸. Ademais, de acordo com Adorno, os executores do holocausto que se juntaram cegamente no coletivo se converteram em “algo como um material, dissolvendo-se como seres autodeterminados. Isto combina com a disposição de tratar outros como sendo uma massa amorfa”¹³⁹. O filósofo alemão também afirma que o caráter manipulador possui uma *consciência coisificada*. Para ele, no começo as pessoas desse tipo se tornam iguais às coisas. Em seguida, na medida em que o conseguem, tornam os outros iguais a coisas¹⁴⁰.

Embora os judeus fossem desumanizados e exterminados, alguns eram poupados por serem considerados *judeus importantes*¹⁴¹. A escritora acrescenta que

¹³⁷ Todorov, 2002, p. 49.

¹³⁸ Todorov, 2002, p. 35.

¹³⁹ Adorno, 2005, p. 5.

¹⁴⁰ Adorno, 2005, p. 5.

¹⁴¹ “Mesmo depois da guerra, Kastner orgulhava-se do seu sucesso em salvar ‘judeus importantes’, uma categoria inventada pelos nazistas em 1942, como se também para ele nem fosse preciso dizer que um judeu famoso tinha mais direito de permanecer vivo do que um comum; assumir essas ‘responsabilidades’

“não são poucos, principalmente entre a elite cultural, os que ainda lamentam publicamente o fato de a Alemanha ter despachado Einstein [...]”¹⁴². Ainda conforme a escritora, eles não percebiam que era um crime muito maior matar o pequeno Hans Cohn da esquina, mesmo que ele não fosse nenhum gênio¹⁴³. Comparando com o teatro, é possível concluir que, nesse período histórico, as pessoas deixaram de se identificar e sentir compaixão pelos judeus que eram considerados inferiores e *inumanos*, pessoas próximas das personagens da comédia. Contudo, pouparam os judeus que eram reconhecidos como superiores intelectualmente e nobres¹⁴⁴, aqueles que eram enxergados assim como as personagens representadas na tragédia.

Desta forma, eis aqui um percurso analítico das principais características do holocausto perpetrado pelos nazistas, os agentes envolvidos na execução, principalmente Eichmann, e as vítimas. O holocausto ocorreu semelhante a um processo maquinário operado por pessoas comuns, pessoas sem grandes motivações. Eichmann, um dos principais representantes desses agentes, embora tenha cometido crimes trágicos, apresentava características cômicas. De igual modo, as vítimas do nazismo também possuíam aspectos cômicos tendo em vista a desumanização, o rebaixamento para que a aniquilação se tornasse aceitável. Enquanto isso, os judeus considerados “importantes”, os que se aproximam das personagens representadas na tragédia, eram poupados da execução.

– ajudar os nazistas em seus esforços de selecionar pessoas ‘famosas’ em meio à massa anônima, era disso que se tratava – ‘exigia mais coragem do que enfrentar a morte’”. (Arendt, 1999, p. 149).

¹⁴² Arendt, 1999, p. 151.

¹⁴³ Arendt, 1999, p. 151.

¹⁴⁴ “Segundo Himmler, existiam ‘80 milhões de bons alemães, e cada um deles tem o seu judeu decente. Claro, os outros são porcos, mas este judeu particular é de primeira classe’ (Hilberg). Conta-se que o próprio Hitler conhecia 340 ‘judeus de primeira classe’ que ele fez assimilar ao status de alemães ou a quem concedeu privilégios de meio-judeus”. (Arendt, 1999, p. 150)

2. Capítulo 2 – Do trágico ao absurdo, o teatro da modernidade a partir da escrita ionesquiana

2.1 A obra de Eugène Ionesco como expoente de uma nova dramaturgia

Eugène Ionesco foi um dramaturgo romeno do século XX cuja temática central de suas obras, segundo Martin Esslin em *Teatro do Absurdo*, é a identidade da comédia e da tragédia¹⁴⁵. Quando uma senhora pede para que Ionesco não apresente uma peça triste, ele responde: “Às vezes, minha senhora, as comédias fazem as pessoas chorarem ainda mais que os dramas... as comédias que escrevo. Quando quero escrever uma tragédia, provoço o riso, quando escrevo uma comédia, provoço o choro”¹⁴⁶. Em outros termos, as obras do dramaturgo romeno representam o entrecruzamento dos gêneros tragédia e comédia que é próprio do período histórico no qual o autor está inserido. Ao comentar sobre a dramaturgia ionesquiana, o professor húngaro a denomina como um “humor amargo, burlescamente trágico”¹⁴⁷.

As peças de Ionesco são um reflexo do abandono do paradigma teatral aristotélico na modernidade. A descrição e a categorização dos gêneros feitas pelo estagirita não servem como modelos para a construção da narrativa nas obras do escritor romeno. Conforme J. S. Doubrovsky em *Ionesco and the comic of absurdity*, o teatro ionesquiano almeja uma linguagem que transcenda a lógica da dramaturgia clássica. Ele almeja um teatro *não-aristotélico*:

¹⁴⁵ Esslin, 2018, p. 150.

¹⁴⁶ Esslin, 2018, p. 150.

¹⁴⁷ Esslin, 2018, p. 154.

A genuine experience of the absurd, however, will invent its own language and create forms that are not those of rational discourse. “I dream of an irrationalist theater,” says the Poet in *Victims of Duty*. “A non-Aristotelian theater? – Exactly.” What must be carried onto the stage is the radical Revolution which, in the twentieth century, substituted many-valued logics for the logic of the excluded Middle and Einsteinian for Newtonian space.¹⁴⁸

Ionesco aponta em sua obra *Victims of Duty* que a tragédia e a comédia possuem o mesmo *status*, isto é, não há uma hierarquia entre os gêneros, um não é mais nobre do que o outro: “comic and tragic are merely two aspects of the same situation, and I have now reached the stage when I find it hard to distinguish one from the other”¹⁴⁹.

Enquanto no modelo aristotélico não há espaço para a mistura das características da tragédia e da comédia, na composição das obras de Ionesco ocorre o entrelaçamento dos gêneros, o que resulta na tragicomédia. De acordo com Emmanuel C. Jacquart (1974), em *Le Théâtre de dérision: Beckett, Ionesco, Adamov*, ao contrário dos gregos, Adamov, Beckett e Ionesco não buscam o trágico puro. Para esses autores, o cômico também faz parte da condição humana¹⁵⁰. O enredo de suas histórias apresenta ora aspectos trágicos, ora aspectos cômicos. Esses escritores materializam a visão de Vitor Hugo aqui já mencionada de que o que melhor expressa a condição humana é a junção dos gêneros opostos¹⁵¹. Segundo Thomas Barbour (1958), em *Beckett and Ionesco*, ao contrário de uma narrativa unívoca, no teatro moderno, “comedy leads to murder, and murders are resolved in comedy”¹⁵². A personagem ionesquiiana Nicolas em *Victims of Duty* também deixa clara essa característica da escrita

¹⁴⁸ Doubrovsky, 1959, p. 4.

¹⁴⁹ Ionesco, 1958, p. 47.

¹⁵⁰ Jacquart, 1974, p. 164.

¹⁵¹ Hugo, 1832, p. 58.

¹⁵² Barbour, 1958, p. 277.

do autor romeno: “No more drama, no more tragedy: the tragic’s turning comic, the comic is tragic, and life’s getting more cheerful”¹⁵³.

Para esses novos dramaturgos, conforme Jacquart, o trágico se torna apenas uma questão de ponto de vista, ele faz parte da condição humana e tudo é relativo¹⁵⁴. Albert Bermel, em *Ionesco – Anything but Absurd*, denomina a junção da farsa com a tragédia feita por Ionesco como *comic agony*¹⁵⁵. Jacquart, ao comentar a obra *The Development of Modern Comic Tragedy* de J. L. Styan, afirma que os jovens dramaturgos criaram um novo gênero que exprime a condição do homem moderno: “les jeunes dramaturges ont inventé un genre nouveau, la comédie sombre (ou tragédie comique), qui leur permet d’exprimer adéquatement le désespoir de l’homme moderne”¹⁵⁶. Também de acordo com Jacquart, o trágico, considerado um gênero sério e nobre, está próximo da derrisão do cômico no teatro da modernidade: “simultanément une dualité de point de vue, le sérieux tragique s’appariant presque toujours au comique de dérision”¹⁵⁷.

Ainda conforme o teórico do teatro de derrisão, as obras da modernidade não se tratam de peças trágicas com aspectos cômicos ou cômicas com características trágicas. Esse novo teatro representa a fusão dos dois elementos contraditórios:

Les pièces nouvelles sont en effet des tragi-comédies. Ceci ne signifie ni que la tragi-comédie moderne est, comme au XVIIe siècle, une tragédie ayant une issue heureuse, ni une pièce où le comique et le tragique sont séparés comme dans le drame romantique. Il s’agit au contraire d’obtenir une véritable fusion des deux éléments antagonistes¹⁵⁸.

¹⁵³ Ionesco, 1958, p. 27.

¹⁵⁴ Jacquart, 1974, p. 164.

¹⁵⁵ Bermel, 1975, p. 412.

¹⁵⁶ Jacquart, 1974, p. 35.

¹⁵⁷ Jacquart, 1974, p. 270.

¹⁵⁸ Jacquart, 1974, p. 181.

Além disso, o escritor francês enfatiza que a nova dramaturgia não é apenas uma versão renovada dos gêneros antigos, mas um estilo próprio da modernidade¹⁵⁹. Isto é, o reflexo da condição humana em um contexto histórico com suas especificidades.

Eugène Ionesco, em sua entrevista com René Lacombe intitulada *Le rire tragique un entretien avec Eugène Ionesco*, apresenta que a essência de suas obras é o riso diante da trágica condição humana:

Nous, nous rions du monde comme il se présentait, et notre rire était une critique: qu'a fait le moine dont je vous parlais? Il a vu le ciel et un cadavre, et il s'est mis à rire. La seule solution, la seule morale, c'est de rire. Il y a des dizaines de milliers de cadavres au Liban et au Cambodge, dans les pays de l'Est ou au Tchad: on rit. Rire, c'est la seule réponse que nous pouvons donner à Dieu face à la blague tragique qu'il a créée¹⁶⁰.

Além disso, Ionesco, na mesma entrevista, caracteriza a realidade humana como uma farsa risível, uma ilusão, uma piada: “tout est à la fois farce, illusion et blague. Tout est risible, mais tout est mystérieux en même temps”¹⁶¹. Para o dramaturgo romeno, o riso é a única resposta possível diante da condição humana tragicômica.

A conjuntura histórica no qual está inserida a obra de Ionesco, conforme Esslin, apresenta a “sensação de que certezas e pressupostos básicos inabaláveis de épocas anteriores desapareceram, foram experimentados e constatados como falhos, foram desacreditados e são agora considerados ilusões baratas e um tanto infantis”¹⁶². Em uma entrevista concedida a Gabriel Jacobs intitulada *Ionesco and the Critics: Eugène*

¹⁵⁹ Jacquart, 1974, p. 35.

¹⁶⁰ Lacombe, 1984, p. 5.

¹⁶¹ Lacombe, 1984, p. 4.

¹⁶² Esslin, 2018, p. 22.

Ionesco Interviewed by Gabriel Jacobs, Ionesco afirma que a sua dramaturgia e a de Samuel Beckett¹⁶³ possuem interesses em comum: a existência humana, a condição humana¹⁶⁴. Ambos os autores buscam representar em suas obras a condição do homem moderno em meio ao totalitarismo, ao nacionalismo e ao declínio da fé religiosa. Conforme Esslin, “depois de duas terríveis guerras, o mundo se tornou desconexo, sem objetivo – absurdo”¹⁶⁵. É esse mundo que essa nova dramaturgia busca descrever.

Nesse novo teatro, o riso se torna um alívio diante do pavor que a tragédia pode ocasionar. Para J. S. Doubrovsky, o riso se torna a catarse diante dos efeitos da tragédia: o espanto, o medo: “This non-Aristotelian theater presents us with a problem which Aristotle had not foreseen: that of pity and fear for which laughter is a catharsis. It is this perspective that we must ultimately view the comic in Ionesco”¹⁶⁶. Em consonância com Doubrovsky, George Minois, em *História do Riso e do Escárnio*, apresenta que o desenvolvimento do humor ao longo da história surge como um antídoto, um anticorpo diante dos acontecimentos trágicos¹⁶⁷. Em outras palavras, o cômico diante do trágico distancia o leitor/espectador da possibilidade do sofrimento junto com a personagem que sofre.

Uma das denominações mais difundidas acerca do teatro da modernidade é a criada por Martin Esslin: *O Teatro do Absurdo*. Conforme o escritor, “o absurdo representa a condição de ininteligibilidade a que chegou o homem moderno em face de suas pretensões humanistas”¹⁶⁸. Nesse novo contexto histórico, “o homem está perdido; todas as suas ações se tornam sem sentido, absurdas, inúteis”¹⁶⁹. Ainda de acordo com o teórico húngaro, dramaturgos como Beckett, Adamov, Ionesco, Jean

¹⁶³ Dramaturgo Irlandês contemporâneo de Eugène Ionesco. Ambos foram incluídos por Martin Esslin (2018) na convenção do teatro do absurdo.

¹⁶⁴ Ionesco, 1975, p. 642.

¹⁶⁵ Esslin, 2018, p. 343.

¹⁶⁶ Doubrovsky, 1959, p. 10.

¹⁶⁷ Minois, 2003, p. 395.

¹⁶⁸ Esslin, 2018, p. 17.

¹⁶⁹ Esslin, 2018, p. 23.

Genet procuram em suas obras descrever essa nova realidade da condição humana. Entretanto, não é somente a temática que define o que ele denomina como *Teatro do Absurdo*, uma vez que tal assunto também pode ser encontrada em obras de autores como Jean Giraudoux, Jean Anouilh, Armand Salacrou, Jean-Paul Sartre e Camus¹⁷⁰. Conforme o autor, nesse teatro, “as frases não fazem o sentido convencional a que estamos habituados”¹⁷¹. Ademais, há “um repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo”¹⁷². Segundo Esslin, esse novo teatro “tende para uma desvalorização radical da linguagem”¹⁷³.

Segundo Doubrovsky, as peças do teatro tradicional eram coerentes porque o ser humano apresentado era coerente. Mesmo Sartre e Camus construindo peças sobre o absurdo da condição humana se mantêm conservadores na construção da narrativa. O teórico francês salienta que especialmente as peças de Sartre são um exemplo de *well-made*. Por outro lado, o novo teatro é a expressão do irracional. Um teatro com uma dupla desintegração: da personagem e da linguagem¹⁷⁴. A condição tragicômica do homem moderno é expressa nesse novo teatro para além da temática, mas também na escolha lexical e na caracterização das personagens.

Em conformidade com Esslin, ao contrário da atitude do filósofo que fala sobre o absurdo da condição humana, os autores do teatro do absurdo apresentam o absurdo da condição humana em imagens teatrais concretas¹⁷⁵. Por isso, “a boa peça sempre teve um tema inteiramente explicado, cuidadosamente apresentado e afinal resolvido, mas essas muitas vezes não têm começo nem fim”¹⁷⁶. Além disso, “a boa peça sempre foi um espelho da natureza a retratar as maneiras e os trejeitos da época em quadros

¹⁷⁰ Esslin, 2018, p. 23.

¹⁷¹ Esslin, 2018, p. 17.

¹⁷² Esslin, 2018, p. 23.

¹⁷³ Esslin, 2018, p. 25.

¹⁷⁴ Doubrovsky, 1959, p. 4.

¹⁷⁵ Esslin, 2018, p. 24.

¹⁷⁶ Esslin, 2018, p. 21.

detalhadamente observados, mas essas muitas vezes parecem ser o reflexo de sonhos e pesadelos”¹⁷⁷. Ademais, “a boa peça sempre dependeu de diálogo espirituoso ou perspicaz, mas essas muitas vezes consistem em balbucios incoerentes”¹⁷⁸. Para os dramaturgos do século XX, a construção de um texto em desacordo com as convenções teatrais é o que melhor representa a condição humana na modernidade. O enredo desses escritores é construído a partir do cotidiano: “sense is spoken as nonsense and nonsense, as sense; the ordinary is shocking and the shocking, ordinary”¹⁷⁹.

Além disso, segundo Esslin, os dramaturgos do absurdo confrontam a plateia com “um retrato distorcido e grotescamente intensificado de um mundo que enlouqueceu”¹⁸⁰. Para o teórico, a proposta desses autores se aproxima do *efeito de alienação* de Bertolt Brecht que visa inibir a identificação do público com os personagens no palco. O objetivo desses autores não é a identificação, efeito pretendido pelas tragédias gregas, mas sim o distanciamento. Em um teatro grotesco, tragicômico, uma das possibilidades é o afastamento do público diante do sofrimento da personagem e, a partir disso, o riso. Esslin também aponta que, ao contrário da “atitude delisgada e crítica”¹⁸¹ esperada pelo efeito de alienação do Brecht, o Teatro do Absurdo tem como propósito liberar e libertar o público de temores ocultos e agressões reprimidas¹⁸².

Eugène Ionesco, ao ser entrevistado por René Lacombe, afirma que mesmo antes do teatro brechtiano, ele e autores como Jean Tardieu e Boris Vian já faziam um teatro do distanciamento: “on faisait à ce moment-là une sorte de Théâtre de distanciation du rire au sérieux et du sérieux au rire que le Théâtre de Brecht a employé beaucoup plus tard”¹⁸³. Contudo, conforme Ionesco, a única ideologia desses autores, ao contrário de

¹⁷⁷ Esslin, 2018, p. 21.

¹⁷⁸ Esslin, 2018, p. 21.

¹⁷⁹ Barbour, 1958, p. 277.

¹⁸⁰ Esslin, 2018, p. 352.

¹⁸¹ Esslin, 2018, p. 352.

¹⁸² Esslin, 2018, p. 354.

¹⁸³ Lacombe, 1984, p. 3.

Brecht, era o riso. Segundo o escritor romeno, na sociedade descrita por eles, “tout le monde répète tout le temps la même chose, dit les mêmes slogans et fait semblante de penser de la même manière: en réalité, ils ne pensent pas”¹⁸⁴. Ao descrever as suas personagens, Ionesco diz que ele assim como os outros dois autores abandonaram a psicologia e que suas personagens assumiram um comportamento mecânico e repetitivo: “un monde où tout le monde répète tout le temps la même chose, dit les mêmes slogans et fait semblante de penser de la même manière: en réalité, ils ne pensent pas”¹⁸⁵. Em outros termos, ao contrário das personagens da tragédia clássica, de acordo com Ionesco, as suas personagens são ridículas e não possuem nenhuma transcendência metafísica¹⁸⁶. A partir da construção de suas narrativas, esses autores buscam não o distanciamento crítico proposto pelo Brecht, mas sim o distanciamento pelo riso através dos aspectos cômicos das personagens.

Ainda a respeito das personagens, Esslin constata que “o público defronta-se com personagens cujos motivos e ações permanecem em larga escala incompreensíveis”¹⁸⁷. Segundo o autor húngaro, são personagens cômicas com as quais a identificação é quase improvável. Uma vez que o elemento cômico inibe a possibilidade de identificação com essas personagens, o público vê “pelo lado de fora o que lhe acontece, em lugar de vê-lo por seu ponto de vista”¹⁸⁸. Conforme Esslin, embora a temática desse novo teatro seja trágica e sombria, as personagens são cômicas:

E como a incompreensibilidade da motivação e a natureza muitas vezes inexplicada e misteriosa das ações dos personagens impedem a identificação no Teatro do Absurdo, esse teatro é cômico a despeito do fato de sua temática sombria, violenta e amarga. É por isso que o Teatro do Absurdo

¹⁸⁴ Lacombe, 1984, p. 3.

¹⁸⁵ Lacombe, 1984, p. 3.

¹⁸⁶ Lacombe, 1984, p. 4.

¹⁸⁷ Esslin, 2018, p. 353

¹⁸⁸ Esslin, 2018, p. 353.

transcende as categorias da tragédia e da comédia e combina o riso com o terror¹⁸⁹.

Esslin conta que o próprio Ionesco ficou espantado ao ver o público rir diante de suas peças que ele considerava trágicas¹⁹⁰. Mais à frente, o escritor húngaro afirma que “não é possível controlar a reação do público nem é desejável que o seja; nem é fácil analisá-la”¹⁹¹. Contudo, o autor afirma que com a presença de elementos trágicos e cômicos, a tendência do público é rir diante do cômico ao invés de se espantar diante do trágico¹⁹².

Além dos termos *desalmados* e *mecânicos* utilizados para descrever as personagens ionesquianas, o próprio Ionesco, em resposta a René Lacombe, caracteriza suas personagens como fantoches: “notre Théâtre moderne sont souvent des pantins sans aucune transcendance métaphysique”¹⁹³. Ainda de acordo com Esslin (2018), Kafka, antes mesmo dos dramaturgos do absurdo, também descreve suas personagens como desalmadas e mecanizadas, o que pode ser compreendido, na visão do escritor húngaro, como uma antecipação de “noções básicas atinentes a futuras ocorrências, tais como os campos de concentração ou as tiranias burocráticas do totalitarismo”¹⁹⁴. Quando questionado por Emmanuel Jacquart em uma entrevista sobre quem o influenciou, assim Ionesco se expressa:

Among the authors who have influenced me the most, the one who comes to mind immediately is Kafka. I would perhaps not have written the plays I wrote if there hadn't been Kafka. As for painting, I like it but I don't think it has

¹⁸⁹ Esslin, 2018, p. 353.

¹⁹⁰ Esslin, 2018, p. 124.

¹⁹¹ Esslin, 2018, p. 214.

¹⁹² Esslin, 2018, p. 214.

¹⁹³ Lacombe, 1984, p. 4.

¹⁹⁴ Esslin, 2018, p. 272.

influenced me. Perhaps some philosophers have affected me, but not playwrights¹⁹⁵.

Tanto os textos kafkianos, quanto as peças ionesquianas e dos demais dramaturgos modernos como Samuel Beckett e Arthur Adamov são um retrato literário da sociedade do século XX. Assim como as personagens desses autores, Adorno, como já mencionado, caracterizou as pessoas da sociedade nazista como frias, indiferentes, incapazes de sentir empatia¹⁹⁶. Eichmann, enquanto modelo dessa sociedade, de acordo com Arendt, se concentrava no exercício das suas tarefas sem se envolver emocionalmente com suas vítimas¹⁹⁷. De igual modo, os judeus, como vítimas do nazismo, também adquiriram a condição de desalmados e mecanizados, isto é, perderam qualquer possibilidade de participação na *pólis*¹⁹⁸. A respeito da sociedade nas peças do dramaturgo romeno, Philippe Senart em *Eugène Ionesco* assim se expressa: “Le Théâtre de M. Ionesco n’est pas, enfin, un Théâtre social et la Société n’y joue d’autre rôle que celui d’une machine à pondre des oeufs”¹⁹⁹.

Além de Martin Esslin, outros teóricos refletiram sobre o momento histórico e as peças dos dramaturgos Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Arthur Adamov e dentre outros. Dessas análises surgiram diferentes expressões que intentam sintetizar esse novo fenômeno teatral. Jacquart elenca alguns desses termos:

Anti-théâtre, Théâtre de l’absurde, Théâtre d’avant-garde, Théâtre expérimental, critique ou protestataire, métathéâtre, farces métaphysiques,

¹⁹⁵ Jacquart, 1973, p. 47.

¹⁹⁶ Adorno, 2015, p. 10.

¹⁹⁷ Arendt, 1999, p. 157 e 158.

¹⁹⁸ Todorov, 2002, p. 48.

¹⁹⁹ Senart, 1970, p. 524.

comédies sombres et tragi-comédies modernes. Théâtre de la condition humaine. Théâtre apocalyptique. d'Athéâtre. Théâtre de choc²⁰⁰.

Após elencar as diferentes terminologias, o autor dá preferência para a expressão *Teatro de Derrisão*. Em seguida, ele faz uma diferenciação entre o teatro convencional e essa nova dramaturgia. Conforme Jacquart, no teatro tradicional, há uma progressão lógica. Por outro lado, no teatro da derrisão, a lógica aristotélica como princípio formal é refutada por ser considerada simplista e artificial. O teatro tradicional se inspira na estética greco-latina da harmonia, da ordem harmoniosa. Já o teatro de derrisão recorre a uma estética do acaso que inclui a justaposição, a fragmentação e a contradição. No teatro tradicional, o leitor/expectado é levado a acreditar em regras de composição da narrativa. Em oposição, no teatro de derrisão, não há uma receita pronta e imutável. Cada peça é um caso particular que exige uma interpretação própria. Enquanto no teatro tradicional, o universo reflete a crença em um universo que obedece a uma ordem racional; no teatro de derrisão, a peça não é totalmente racional, às vezes chega a ser ilógica. Nesse novo teatro, o mundo não é controlado pela razão, mas pelo absurdo²⁰¹. Desta forma, o autor conclui que o teatro tradicional e o teatro de derrisão estão em polos opostos, podendo este último ser considerado um antiteatro²⁰².

Ao contrapor o teatro tradicional aristotélico à dramaturgia moderna, Esslin aponta que “sempre foi necessário que a boa peça tivesse uma história habilmente construída, mas essas quase que não têm história nem enredo”²⁰³. Apesar das personagens, o pensador húngaro constata “que a boa peça sempre foi julgada pela sutileza da caracterização ou da motivação, mas essas muitas vezes não têm personagens reconhecíveis e colocam diante do público quase que bonecos

²⁰⁰ Jacquart, 1974, p. 38.

²⁰¹ Jacquart, 1974, p. 154.

²⁰² Jacquart, 1974, p. 154.

²⁰³ Esslin, 2018, p. 21.

mecânicos”²⁰⁴. O autor continua sua contraposição do teatro moderno ao teatro clássico dizendo que:

a boa peça sempre teve um tema inteiramente explicado, cuidadosamente apresentado e afinal resolvido, mas essas muitas vezes não têm começo nem fim; a boa peça sempre foi um espelho da natureza a retratar as maneiras e os trejeitos da época em quadros detalhadamente observados, mas essas muitas vezes parecem ser o reflexo de sonhos e pesadelos; a boa peça sempre dependeu de diálogo espirituoso ou perspicaz, mas essas muitas vezes consistem em balbucios incoerentes²⁰⁵.

Philippe Sénart em *Ionesco* afirma que o dramaturgo romeno escolhe suas personagens a partir do cotidiano²⁰⁶. Além disso, Sénart constata que “le monde décrit par M. Ionesco, les hommes n’ont pas d’âme, ils ne sont que des machines”²⁰⁷. As pessoas da modernidade são descritas por Ionesco e os demais autores do absurdo como desalmadas e mecanizadas²⁰⁸. Ademais, Sénart salienta que as personagens do escritor romeno não se beneficiam de nenhum privilégio e não são vítimas. Na verdade, elas são um objeto qualquer²⁰⁹. Jacquart constata que as personagens ionescuianas podem ser divididas em dois tipos: as tragicômicas e as puramente cômicas. Ambos os tipos de personagens têm em comum o fato de serem fantoches ridículos e anormais²¹⁰.

Dobrovsky classifica a obra de Ionesco como pertencente ao *theater of decomposition* – teatro de decomposição -, e, por isso, um dos seus objetivos é a

²⁰⁴ Esslin, 2018, p. 21.

²⁰⁵ Esslin, 2018, p. 21.

²⁰⁶ Sénart, 1964, p. 12.

²⁰⁷ Sénart, 1964, p. 75.

²⁰⁸ Esslin, 2018, p. 272.

²⁰⁹ Sénart, 1964, p. 75.

²¹⁰ Jacquart, 1974, p. 118.

decomposição do teatro clássico²¹¹. Acerca da dramaturgia ionesquiana e das convenções, assim Philippe Senart se expressa em *Eugène Ionesco*: “Il n’est pas un Théâtre symboliste, ni surréaliste, ni poétique et M. Ionesco n’a voulu s’exprimer que dans un langage physique, matériel et solide”²¹². Em seguida, Senart continua: Admettons cependant que ce Théâtre ne soit ni un Théâtre social, ni un Théâtre poétique, surréaliste, symboliste, ni un Théâtre psychologique”²¹³.

Enquanto opositor das convenções clássicas, Ionesco expressa que não tinha intenção de se encaixar em uma nova convenção teatral. Em uma entrevista com Jacobs Gabriel, o dramaturgo romeno apresenta que sua obra é construída desvinculada de qualquer definição: “I’ve Always tried not to give in to the critics when They tell me what to do; I’ve always tried to escape from definitions like the Absurd, the New Language, etc.”²¹⁴. Além de se afastar dos moldes do teatro clássico, Ionesco não tem a intenção de se encaixar em nenhuma nova convenção. Sendo assim, a sua dramaturgia está para além de qualquer conceito fechado. Ionesco, em *Notes on my theatre*, aponta que o foco da composição de suas peças está na representação tragicômica da realidade: “When I write I only think of personifying, of giving flesh to a comic and a tragic sense of reality at the same time”²¹⁵. Quando questionado por Stephen H. Quigley em uma entrevista se o seu teatro, assim como o de Beckett, Adamov e Genêt, faz parte do Teatro do Absurdo, Ionesco rejeita: “je ne fais pas de Théâtre de l’absurde, que cela est une étiquette absurde, qu’il n’y a pas de mouvement général, et que c’est inutile de parler de cette chose”²¹⁶.

Desta forma, eis aqui um percurso analítico das principais características da escrita ionesquiana e o seu rompimento com a dramaturgia clássica. A obra do escritor

²¹¹ Doubrovsky, 1959, p. 3.

²¹² Senart, 1970, p. 524.

²¹³ Senart, 1970, 524.

²¹⁴ Ionesco, 1975, p. 641.

²¹⁵ Ionesco, 1963, p. 129.

²¹⁶ Ionesco, 1974, p. 76.

romeno não busca o trágico ou o cômico puro, mas sim a junção de elementos de ambos os gêneros, resultando na tragicomédia. Suas personagens são um reflexo da sociedade na qual o autor estava inserido, podendo ser comparadas com a falta de empatia e os movimentos mecânicos de Eichmann, o general nazista descrito por Hannah Arendt.

2.2 Uma análise da banalidade do trágico devido à presença do cômico na obra *Jeux de Massacre* de Eugène Ionesco

Até o momento, analisamos as características da tragédia e da comédia clássica, como também as idiossincrasias da tragicomédia. Além disso, mencionamos alguns efeitos possíveis devido ao encontro das características dos gêneros opostos, tragédia e comédia. Como está supracitado, a ênfase do presente trabalho está na dramaturgia da modernidade, mais especificamente na obra do dramaturgo romeno Eugène Ionesco. Sendo assim, para melhor compreensão do que entendemos por *banalidade do trágico devido à presença de um elemento cômico*, analisaremos uma obra específica do dramaturgo em questão intitulada *Jeux de Massacre*²¹⁷, peça apresentada pela primeira vez em francês em 11 de setembro de 1970. A finalidade é encontrar no texto teatral subsídios para a tese aqui proposta de que o elemento cômico, uma vez presente em um contexto trágico, pode inibir o efeito trágico pressuposto de empatia e compaixão para com a vítima.

Jeux de Massacre, enquanto uma obra escrita por um autor da modernidade, representa o rompimento com a dramaturgia aristotélica. O seu enredo possui tanto aspectos cômicos como características trágicas, em outros termos, na peça do escritor romeno, há um entrelaçamento dos gêneros opostos que define a condição humana como tragicômica. A narrativa não busca privilegiar um único gênero em detrimento do outro, ambos coexistem e contribuem para o sentido da obra. O texto ionescuiano é um retrato da sociedade do século XX que experienciou o abandono dos pressupostos clássicos como paradigma para a construção das narrativas dramáticas.

²¹⁷ Peça inspirada no *Journal de l'Année de la Peste* de Daniel Defoe. Ademais, a princípio, a peça seria intitulada *L'Épidémie*.

A peça inicia a partir da descrição do cotidiano dos cidadãos de uma cidade que, para a surpresa de todos, começam a morrer. Assim descreve Claude Abastado em seu livro *Eugène Ionesco* o início da obra:

Un dimanche, sur la place, à l'heure de la messe, les discussions et les commérages vont leur train habituel; les ménagères à leur marché et les flâneurs parlent de l'avie chère, de la politique, des soucis du ménage, de la "conquête de la lune", de l'éthique transcendante et des reflexes "inconditionnés". Soudain, dans sa voiture d'enfant, un bébé meurt, raide, violacé, révolté. Effroi, colère, disputes, violences. D'autres enfants, des adultes, des vieillards meurent en présentant les mêmes symptômes.²¹⁸

A cidade é acometida de um mal misterioso, não há uma explicação lógica para a sucessão de mortes. Em um determinado momento, a personagem Jean assim se expressa: "Bien sûr. Si c'en était une, nous serions plus rassurés. Mais il n'y a rien eu. On n'a rien fait. Le mal est sans raison"²¹⁹. Diante da falta de explicações, todos os cidadãos precisam ficar alerta para a morte repentina de qualquer um: "tout le monde doit être prêt à surveiller ou enterrer son prochain"²²⁰.

Mesmo sem uma razão, ao longo da peça, os cidadãos especulam acerca da origem da epidemia. Alguns culpam os pobres: "C'est la faute des pauvres"²²¹. Esses acreditam que a epidemia só acontece nos bairros menos afortunados, e o motivo é a pobreza, a miséria, a falta de higiene e afins:

²¹⁸ Abastado, 1971, p. 186.

²¹⁹ Ionesco, 1970, p. 124.

²²⁰ Ionesco, 1970, p. 70.

²²¹ Ionesco, 1970, p.215.

Pierre: La maladie. Dans la ville. L'épidémie qui sévit dans les bas quartiers.
Émile: Ce n'est que dans les bas quartiers qu'elle sévit, ici nous sommes à l'abri; dans les bas quartiers, vous comprenez, l'ignorance... Jacques: Le manque d'hygiène... Émile: les vices... la pauvreté. Jacques: Oui, il y a aussi la pauvreté, la misère, c'est sale, la misère.²²²

Por outro lado, alguns culpam os ricos e os seus hábitos egoístas: “C'est la faute des riches”²²³. Há também os que creem que as mortes estão acontecendo por causa da falta de vigilância e desconhecimento: “Troisième Docteur: Théoriquement, ne meurent que les personnes qui relâchent leur vigilance et meurent sans le savoir”²²⁴. Em outros termos, se não tivessem relaxado na vigilância não haveriam morrido. Outros acreditam que as mortes possuem uma razão política, a diminuição da população:

C'est une mauvaise politique que d'être cloîtré, pour nous mauvaise, mais c'est une tactique diabolique pour nos dirigeants. Ils veulent nous empêcher de nous diriger. Ils veulent nous empêcher de formuler nos justes revendications, ils veulent nous empêcher de nous grouper, ils veulent nous empêcher de nous grouper, ils nous isolent pour nous rendre impuissants et pout que le mal nous frappe.²²⁵

Diante da falta de um motivo aparente, ao longo da peça as personagens discutem possíveis razões para a epidemia. Além disso, ainda segundo Abastado, cada cena é independente uma da outra, cada uma apresenta aspectos diferentes do cotidiano da cidade:

²²² Ionesco, 1970, 114.

²²³ Ionesco, 1970, p. 214.

²²⁴ Ionesco, 1970, p. 168.

²²⁵ Ionesco, 1970, p. 152.

Chaque scène développe un thème ou décrit une conduite; c'est l'occasion de réfléchir et de s'interroger sur l'amitié, l'amour, l'étonnement d'être et la peur d'exister, la création littéraire, l'agitation politique, la tyrannie des idéologies, l'ambition, la violence...²²⁶

Diante dessa diversidade de temas, o que dá unidade para as partes da peça é a morte, sua causa e suas consequências: “Les scènes successives sont indépendantes, chacune présente une situation particulière, la seule unité est celle de la mort”²²⁷. O tema central da obra é a morte e não os desdobramentos da vida de uma personagem específica.

A morte se torna parte do cotidiano da cidade e está presente em todos os ambientes:

Le fonctionnaire: Citoyens de la ville et étrangers. Un mal inconnu s'est répandu dans notre ville, depuis quelque temps. Ce n'est pas la guerre, il n'y a pas d'assassinats, nous vivons normalement, calmement, beaucoup d'entre nous dans le presque bonheur. Tout d'un coup, sans cause apparente, sans avoir été malades, les gens se mettent à mourir dans les maisons, dans les églises, aux coins des rues, sur les places publiques. Ils se mettent à mourir, imaginez-vous cela? Et le comble, ce ne sont pas des cas isolés, un mort par-ci, un mort par-là, cela pourrait s'admettre à la rigueur. Ils sont de plus en plus nombreux. Il y a une progression géométrique de la mort.²²⁸

A presença constante da morte constante no cotidiano é caracterizada por uma das personagens como “progressão geométrica da morte”, isto é, uma sequência matemática. A morte das pessoas perde a capacidade de comoção e se torna apenas

²²⁶ Ionesco, 1970, p. 191.

²²⁷ Abastado, 1971, p. 190.

²²⁸ Abastado, 1971, p. 67.

números, estatísticas: “Le geôlier: Depuis lundi, trente mille nouveaux cadavres, hommes, femmes, animaux, ont pu être comptés. Deux fois plus que la semaine dernière, trois fois plus que la semaine d’avant”²²⁹.

Um dos cidadãos afirma que eles são como fantoches: “tous sont comme des pantins”²³⁰. Termo que também foi utilizado por Hannah Arendt para se referir à condução das vítimas do nazismo para a morte:

o triunfo da SS exige que a vítima torturada permita ser levada à ratoeira sem protestar, que ela renuncie e se abandone a ponto de deixar de afirmar sua identidade. (...) Nada é mais terrível do que essas procissões de seres humanos marchando como fantoches para a morte. ²³¹

Além de Arendt, como já foi mencionado, o próprio Ionesco, em resposta a René Lacombe, caracteriza suas personagens como fantoches: “notre Théâtre moderne sont souvent des pantins sans aucune transcendance métaphysique”²³². Jacquart também constata que as personagens ionescuianas podem ser caracterizadas como fantoches ridículos e anormais²³³.

A cidade na qual o enredo se desenvolve não possui característica que possa distingui-la das demais. Não há nenhum aspecto que a exalte ou a diminua: “La scène représente une ville, la place. Ce n’est pas une ville moderne, ce n’est pas une ville ancienne. Cette ville ne doit avoir aucun caractère particulier”²³⁴. Os cidadãos também

²²⁹ Ionesco, 1970, p. 107.

²³⁰ Ionesco, 1970, p. 140.

²³¹ Arendt, 1999, p. 22.

²³² Lacombe, 1984, p. 4.

²³³ Jacquart, 1974, p. 118.

²³⁴ Ionesco, 1970, p. 39.

não possuem um atributo distintivo, são pessoas comuns exercendo tarefas do cotidiano:

Les gens se promènent silencieusement assez longtemps. Ils n'ont l'air ni gais ni tristes, ils ont fait ou ils vont faire les commissions. Avant l'entrée de tous ces personnages qui auront l'air de venir du marché, dans le fond, on aperçoit le marché avec du monde achetant et vendant.²³⁵

Todas as personagens são mencionadas ao longo do texto por meio de substantivos simples ou nomes próprios sem nenhum sobrenome que possa diferenciar – *ménagère; homme; femme; fonctionnaire; maître de maison; domestique; servante; Émile; Alexandre; Katia*. Em alguns momentos, o que distingue uma personagem da outra é apenas a numeração: *première ménagère; deuxième ménagère; troisième ménagère; premier homme; deuxième homme; troisième homme*. As pessoas não possuem uma identidade própria, elas são apenas pertencentes a um coletivo. As suas falas e suas ações são constituídas considerando que elas pertencem a um grupo de cidadãos de uma cidade. Desta forma, o narrador afirma que as personagens podem ser representadas por marionetes: “S’il n’y a pas suffisamment de figurants, on peut tout aussi bien et ce serait même mieux les remplacer par des marionnettes ou de grandes poupées (mannequins). Ces marionnettes peuvent être agitées ou non selon qu’elles sont vraies ou peintes”²³⁶.

As personagens ionesquianas da presente obra se aproximam das características das personagens cômicas. Como já mencionado, conforme Bergson, uma das características fundamentais da comédia é a insociabilidade da personagem²³⁷. Para que a insociabilidade seja alcançada, as personagens são descritas como pessoas comuns,

²³⁵ Ionesco, 1970, p. 39.

²³⁶ Ionesco, 1970, p. 40.

²³⁷ Bergson, 1993, p. 104.

até mesmo com algum tipo de defeito ou tara. Ao contrário das personagens da tragédia que são exaltadas e descritas como superiores aos demais. Em *Jeux de Massacre*, nenhuma personagem é exaltada, nenhuma se destaca em relação às demais. A descrição de Ionesco se aproxima daquilo que Pavis denomina como aspecto da narrativa cômica: uma representação realista do meio social²³⁸. Tal representação contribui para a insociabilidade da personagem acarretando na “anestesia momentânea do coração”²³⁹, na insensibilidade e na indiferença.

Além das personagens da comédia, as personagens ionesquianas se assemelham a Eichmann que foi descrito pela Arendt como uma pessoa comum e também se assemelham aos judeus. Estes que perderam a identidade e se tornaram apenas membros de um coletivo de indivíduos que caminhavam para a morte. Tanto as personagens ionesquianas, quanto Eichmann e os judeus são pessoas comuns do cotidiano que estão diante da morte a todo momento. Nenhum deles é descrito como digno de admiração, de caráter elevado, melhor do que é, de grande astúcia e merecedor de ser invejado. Eles não possuem atributos com os quais o espectador possa se identificar e sentir empatia e compaixão. Assim como os judeus eram vistos como pertencentes a um coletivo de vítimas, as personagens do escritor romeno também estão no mesmo plano narrativo, nenhuma se destaca como personagem principal. Em evidência está a morte e o seu aspecto trágico de retirar a vida de vários cidadãos sucessivamente. A morte é que assume o protagonismo da história.

As características típicas das personagens cômicas presentes na obra de Ionesco podem inibir o efeito trágico esperado diante da morte: o espanto, o horror e a empatia. Para além da descrição das personagens, um outro aspecto cômico presente na obra que pode dificultar a identificação é a forma mecânica com que as mortes acontecem.

²³⁸ Pavis, 1999, p. 59.

²³⁹ Bergson, 1993, p. 19.

De acordo com Bergson, as ações mecânicas dos seres humanos é uma das fontes do riso:

Duas fisionomias parecidas, apesar de nenhuma delas fazer rir em separado, fazem rir juntas, pela sua aparência. Igualmente se poderia dizer: “Os gestos dum orador, nenhum deles sendo risível em separado, fazem rir pela repetição”. É que a vida bem viva não deveria repetir-se. Onde há repetição, semelhança completa, suspeitamos do mecânico funcionamento por detrás da vida.²⁴⁰

Em outras palavras, uma única morte, por si só, não é risível. Contudo, a sucessão mecânica de mortes pode gerar o riso. Bergson acrescenta que “o desvio da vida na direção da mecânica é a verdadeira causa do riso”²⁴¹. Pavis afirma que, a princípio, as várias mortes na peça geram um efeito trágico, todavia, a partir do momento que as mortes se tornam mecânicas, o efeito produzido passa a ser cômico:

De início, o espetáculo é perturbador; porém, à medida que aumenta o número de personagens mortos, em sequência, a sucessão mecânica de mortes torna-se cômica, de modo que a peça pode ser descrita como uma hilariante Dança da Morte, uma imagem, ao mesmo tempo, por demais grotesca e trágica.²⁴²

A condição trágica daquela cidade, a morte de vários de seus cidadãos, perde a capacidade de comover e gerar empatia a partir do momento que o elemento cômico – a mecânica – é acrescentado na narrativa. A introdução do aspecto cômico pode gerar

²⁴⁰ Bergson, 1993, p. 36.

²⁴¹ Bergson, 1993, p. 36.

²⁴² Pavis, 1999, p. 160.

o distanciamento e a indiferença diante da morte de diversas pessoas, podendo também acarretar no riso. Ao comentar sobre uma cena em que mulheres trocam vestes de luto por roupas coloridas, Marie-Claude Hubert, em seu prefácio de *Jeux de Massacre*, constata: “Leur comportement est d’autant plus burlesque que la mort guette, que les chapeaux ne couvriront jamais les crânes bientôt cadavériques. Le rire qui en résulte supprime momentanément le sentiment de malaise qui devrait naître face à un tel spectacle”²⁴³.

Eichmann, o general alemão analisado por Hannah Arendt, era uma pessoa comum sem grandes atributos, assim como as personagens ionesquianas, e também experienciou a morte de forma repetitiva e mecânica. No caso do agente nazista, conforme Arendt, ele perdeu a capacidade de sentir empatia por suas vítimas. A morte de milhões de judeus era para ele apenas a execução repetitiva de suas tarefas do cotidiano. O mal perpetrado pelos nazistas se tornou banal a partir do momento em que as mortes se tornaram mecânicas, apenas uma ação do cotidiano. A morte dos judeus não gerava comoção, empatia e identificação. A vida deles perdeu o valor.

Em ambos os contextos a morte adquiriu um papel preponderante. A respeito da obra dramática, Hubert afirma: “dans Jeux de massacre, elle est omniprésente, c’est toute une ville qui passe de vie à trépas, c’est la mort de masse que nous sommes confrontés”²⁴⁴. Mais a frente, Hubert ressalta que diferente de Daniel Defoe, Camus e Antonin Artaud – autores que escreveram sobre epidemias -, Ionesco não está interessado na descrição da doença ou na reação da população a ela, mas sim na morte em si mesma: “Ce qui intéresse Ionesco, ce n’est pas tant l’épidémie en elle-même que la réaction des hommes face à la brutalité de la mort. La peste, pour lui, c’est la mort,

²⁴³ Hubert, 2017, p. 13.

²⁴⁴ Hubert, 2017, p. 8 e 9.

indépendamment de toutes ses causes”²⁴⁵. Em outros termos, o foco da narrativa está na morte em si e não em sua causa ou desdobramento.

A sucessão mecânica de mortes na obra dramática de Ionesco também levou, a partir de um determinado momento, a indifença e insensibilidade das personagens. Conforme Hubert, a ausência de compaixão é uma característica presente ao longo da obra: “Ce que souligne Ionesco tout au long de la pièce, comme le faisait déjà Daniel Defoe, c’est l’absence de compassion”²⁴⁶. As mortes se tornaram parte do cotidiano e, por isso, as personagens se acostumaram com elas. A repetição daquilo que é considerado mal e trágico no dia a dia das personagens de *Jeux de Massacre* se aproxima, de acordo com Hubert, do conceito de banalidade do mal da Hannah Arendt: “Il se sent très proche d’Hannah Arendt qui, en 1961, lors du procès d’Eichmann, constatant que, sous une apparence ordinaire, chacun de nous peut incarner le mal absolu, forge son concept sur la “banalité du mal”²⁴⁷.

As próprias personagens, ao longo da obra, retratam que ficaram indiferentes à morte das pessoas. Um dos servos afirma que não há tempo para tocar os sinos devido à grande quantidade de mortos: “Deuxième servante: Monsieur, on ne sonne plus les cloches pour les morts. Il y en a trop. Ils n’ont pas le temps”²⁴⁸. Outras personagens, em um diálogo, afirmam que a morte já não é mais uma surpresa, mas sim um hábito: Première femme: Ce n’est plus une surprise! Huitième homme: On a déjà pris l’habitude”²⁴⁹. Em outro diálogo, as sucessivas mortes são descritas novamente como hábito e também como uma moda: “Émile: Plus que d’habitude. On meurt beaucoup dans la rue. Ils s’écroulent, les hommes défont leur cravate, les femmes poussent un cri, et puis ils meurent. Jacques: C’est une mode”²⁵⁰. Em um outro momento, uma das

²⁴⁵ Hubert, 2017, p. 10.

²⁴⁶ Hubert, 2017, p. 18.

²⁴⁷ Hubert, 2017, p. 31 e 32.

²⁴⁸ Ionesco, 1970, p. 77.

²⁴⁹ Ionesco, 1970, p. 63.

²⁵⁰ Ionesco, 1970, p. 87 e 88.

personagens aparenta estar mais preocupada com os impostos que são pagos por causa das mortes do que com as pessoas que estão morrendo: “Plus on meurt dans cette ville, plus on paie d’impôts. Nous payons pour les morts. Cela n’est pas juste”²⁵¹.

Uma das características da tragédia no modelo aristotélico é a ligação afetiva entre a vítima e o carrasco que potencializa a possibilidade de empatia do leitor/espectador: “como o irmão que mata ou está em via de matar o irmão, ou um filho o pai, ou a mãe um filho, ou um filho a mãe, ou quando se realiza outra ação desse mesmo gênero”²⁵². No caso da peça ionesquiana, em alguns momentos, há uma relação afetiva entre a população que permanece viva e aqueles que morreram. Contudo, as mortes se multiplicam tanto que nem mesmo a relação afetiva com a vítima é capaz de gerar identificação e empatia: “Nous avons tous des amis morts. Nous n’avons pas le temps de les pleurer”²⁵³. O choro diante da morte de uma pessoa amada é uma característica do sentimento de empatia e compaixão, entretanto, uma das personagens afirma que não há tempo nem para o choro. Em outras palavras, a sucessão mecânica das mortes, um aspecto cômico, foi capaz de suprimir o sentimento de compaixão entre as personagens que possuem algum tipo de vínculo afetivo.

Sendo assim, é possível verificar que a obra *Jeux de Massacre* de Eugène Ionesco é uma peça tragicômica, isto é, possui aspectos cômicos e aspectos trágicos. O elemento trágico é a morte que perpassa toda a narrativa. Contudo, a partir de um determinado momento, a morte deixa de gerar espanto e empatia por causa do elemento cômico. A respeito deste último, ele está presente na descrição das personagens que são pessoas comuns e também na sucessão mecânica das mortes. O acúmulo excessivo de mortos fez com que os cidadãos daquela cidade não sentissem compaixão pelos seus semelhantes acarretando naquilo que compreendemos como *banalidade do trágico devido à presença de um elemento cômico*. A característica cômica fez com que a morte,

²⁵¹ Ionesco, 1970, p. 160.

²⁵² Aristóteles, 2015, p. 121.

²⁵³ Ionesco, 1970, p. 130.

aspecto trágico, se tornasse comum e banal fazendo com que as personagens ficassem indiferentes à morte. As personagens se distanciaram, deixaram de lado o vínculo afetivo que havia entre elas e perderam a empatia. O aconteceu com as personagens também pode ocorrer com o leitor/espectador. Os efeitos pressupostos da tragédia – espanto; empatia; compaixão e terror – podem ser suprimidos por causa do elemento cômico – personagens sem destaque social; sucessão mecânica das mortes. O leitor/espectador pode priorizar o elemento cômico em detrimento do trágico. Caso isso acontece, acreditamos que estamos diante daquilo que denominamos como *banalidade do trágico devido à presença do elemento cômico*.

Conclusão: o cômico pode tornar o trágico banal

No presente trabalho, foram analisadas as principais características da tragédia e da comédia, bem como os efeitos que cada gênero pode gerar. Ademais, foi visto que a tragicomédia ganhou maior destaque na modernidade, uma vez que os pressupostos clássicos foram deixados de lado pela maioria dos dramaturgos. O gênero tragicômico se tornou o retrato de uma sociedade em meio a duas guerras mundiais, crise econômica e ameaças atômicas. Neste mesmo contexto, a filósofa alemã Hannah Arendt cunhou a expressão *banalidade do mal* para denominar aquilo que ela presenciou no julgamento de Eichmann em Jerusalém. O exercício proposto foi estabelecer uma relação entre a mistura dos gêneros clássicos – tragédia e comédia – e o conceito da pensadora alemã. Em virtude dessa relação estabelecida, assinalamos a possibilidade da banalidade do trágico devido à presença do elemento cômico. Como exercício de análise, verificamos a hipótese levantada dentro da narrativa teatral de *Jeux de Massacre* de Eugène Ionesco.

A tragédia é entendida na concepção aristotélica como um gênero mais nobre do que a comédia por retratar personagens nobres, astutos, dignos de inveja e admiração. Essas personagens, ao longo da narrativa, sofrem por causa de algum infortúnio. O sofrimento sem merecimento da nobre personagem trágica tem como objetivo gerar no leitor/espectador o sentimento de empatia, compaixão e identificação. Por outro lado, a comédia é compreendida na percepção do estagirita como um gênero inferior por descrever pessoas comuns, sem nenhum prestígio social, às vezes, com algum tipo de defeito ou tara. A finalidade da comédia é produzir o riso. Para que isso aconteça é necessário que haja distanciamento e indiferença do leitor/espectador diante da personagem. Ambos os gêneros – tragédia e comédia – são narrativas com características opostas e finalidades diferentes.

A tragicomédia é um gênero que apresenta características de ambos os gêneros supracitados. Uma peça tragicômica é o entrelaçamento dos gêneros opostos. Sendo assim, o que esperar desse tipo de peça? O espanto e a compaixão ou a indiferença e o riso? Ambos os efeitos são possíveis. Contudo, ao optar por um dos efeitos, consciente ou não, o leitor/espectador pode negligenciar o outro aspecto. Como já mencionado, segundo Esslin, a tendência do público é optar pelo cômico em detrimento do trágico²⁵⁴. Uma vez deixado de lado o trágico e seus possíveis efeitos – espanto, identificação e compaixão -, o leitor/espectador estará se distanciando da personagem que sofre.

A *banalidade do mal* descrita por Hannah Arendt só foi possível porque Eichmann se distanciou da possibilidade de sentir compaixão por suas vítimas. O general alemão executava suas tarefas diárias que culminavam na morte dos judeus sem pensar nos desdobramentos de suas ações. Ademais, de acordo com Arendt, tanto Eichmann quanto os judeus apresentava características típicas da comédia. O carrasco e as vítimas eram pessoas comuns, sem grandes ambições ou feitos grandiosos. O mal estava presente no cotidiano da sociedade alemã do século XX. A morte diária de inúmeros judeus se tornou parte da rotina cidadãos. As pessoas davam continuidade ao curso da vida sem se importar com que estava acontecendo. Os judeus que eram considerados inumanos e a.

Na obra *Jeux de Massacre* de Eugène Ionesco, a morte também faz parte do cotidiano dos cidadãos, nesse caso, por causa de uma epidemia. As pessoas não possuem características excepcionais, são todas comuns. As primeiras mortes geram espanto, mas a medida que elas vão se sucedendo, as personagens vão perdendo a capacidade de sentir empatia. Os cidadãos já não têm tempo para tocar os sinos e chorar os seus mortos. Aos poucos, a indiferença vai ganhando espaço na narrativa. Conforme Bergson, a sucessão mecânica das ações é uma das características do cômico²⁵⁵. Posto

²⁵⁴ Esslin, 2018, p. 214.

²⁵⁵ Bergson, 1993, p. 36.

isso, é possível concluir que a indiferença das personagens começaram a partir de um elemento cômico que suprimiu a possibilidade de empatia, compaixão e identificação diante da morte de incontáveis pessoas.

Referências Bibliográficas

Adorno, Theodor (2015). *Educação após Auschwitz* (pdf). Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5090779/mod_resource/content/1/Adorno-Educacao-apos-Auschwitz.pdf. Acesso em: 10 jun. 2023.

Arendt, Hannah (2001). *A Condição Humana*. Tradução Roberto Raposo. Lisboa, Relógio d'Água.

-- (1993). *A vida do Espírito: o pensar, o querer, o julgar*. Rio de Janeiro, Relume Dumará.

-- (1999). *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo, Companhia das Letras.

-- (2008). *Origens do Totalitarismo*. Tradução Roberto Raposo. Lisboa, Dom Quixote.

Aristóteles (2015). *Poética*. Tradução Paulo Pinheiro. São Paulo, Editora 34.

Bakhtin, Mikhail (1970). *L'oeuvre de François Rabelais*. Tradução Andrée Robel. Paris, Gallimard.

Barbour, Thomas. "Beckett and Ionesco." *The Hudson Review*, vol. 11, no. 2, 1958, pp. 271–77. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/3848306>. Acesso em: 16 abr. 2023.

Baudelaire, Charles (2001). *Da Essência do Riso*. Tradução Filipe Jarro. Almada, Íman Edições.

Bergson, Henri (1993). *O Riso*. Tradução Guilherme de Castilho. Lisboa, Guimarães Editores.

Bermel, Albert. "Ionesco: Anything but Absurd." *Twentieth Century Literature*, vol. 21, no. 4, 1975, pp. 411–20. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/441054>. Acesso em: 16 Abr. 2023.

Doubrovsky, Julien. "Ionesco and the Comic of Absurdity." *Yale French Studies*, no. 23, 1959, pp. 3–10. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/2929266>. Acesso em: 16 Abr. 2023.

Esslin, Martin (2018). *O Teatro do Absurdo*. Tradução Barbara Heliodora. Rio de Janeiro, Zahar.

Eurípides (1991). *Medeia*. 1 ed. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. Coimbra, Atlântida.

Hobsbawn, Eric (1995). *Era dos Extremos*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras.

Hubert, Marie-Claude (2017). *Préface* In: Eugène Ionesco, *Jeux de Massacre*, Paris, Gallimard.

Hugo, Victor (1832). *Prefácio a Cromwell e outros prefácios*. Tradução Pedro Eiras. Porto, Edições Afrontamento e Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.

Ionesco, Eugène (1970). *Jeux de Massacre*. Paris, Gallimard.

-- (1958). *Victims of Duty*. Chicago, A Red Orchid Theatre.

-- e Jacobs, Gabriel. "Ionesco and the Critics: Eugène Ionesco Interviewed by Gabriel Jacobs." *Critical Inquiry*, vol. 1, no. 3, 1975, pp. 641–67. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/1342835>. Acesso em: 21 Abr. 2023.

-- e Pronko, Leonard. "Notes on My Theatre." *The Tulane Drama Review*, vol. 7, no. 3, 1963, pp. 127–59. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/1125090>. Acesso em: 16 Abr. 2023.

-- e Stephen H. Quigley. "An Interview with Eugène Ionesco." *L'Esprit Créateur*, vol. 14, no. 1, 1974, pp. 64–80. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/26279804>. Accessed 17 Sept. 2023.

-- (1974). *Le Théâtre de Dérision: Beckett, Ionesco, Adamov*. Paris, Gallimard.

Jacquart, Emmanuel e Ionesco, Eugène. "Interview: Eugène Ionesco." *Diacritics*, vol. 3, no. 2, 1973, pp. 45–48. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/464536>. Acesso em: 20 Abr. 2023.

Kayser, Wolfgang (2013). *O Grotresco*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva.

Klein-Zolty, Muriel. "Humour et Religion". *Revue des Sciences Sociales de la France de l'Est - L'Europe du Rire et du Blasphème*, no. 21, 1994, pp. 78-84. PERSÉE, [https://www.persee.fr/issue/revss_0336-1578_1994_num_21_1_3032](https://www.persee.fr/issue/revss_0336-1578_1994_num_21_1?sectionId=revss_0336-1578_1994_num_21_1_3032)

Lacombe, René et al. "LE RIRE TRAGIQUE UN ENTRETIEN AVEC EUGÈNE IONESCO." *Francofonia*, no. 7, 1984, pp. 3–8. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/43015536>. Acesso em: 16 Abr. 2023.

Lipovetsky, Gilles (1996). *A Era do Vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Tradução Miguel Serras Pereira, Ana Luísa Faria. Lisboa, Relógio d'Água.

Minois, Georges (2003). *História do riso e do escárnio*. São Paulo, UNESP.

Pavis, Patrice (2015). *Dicionário de Teatro*. São Paulo, Perspectiva.

Schiller, Friedrich (1996). *Textos sobre o Belo, o Sublime e o Trágico*. Tradução Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Senart, Philippe (1964). *Ionesco*. Paris, Éditions Universitaires.

Senart, Philippe. "EUGÈNE IONESCO." *Revue Des Deux Mondes (1829-1971)*, 1970, pp. 518–25. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/44594122>. Acesso em: 16 Abr. 2023.

Sófocles (2016). *Antígona*. Tradução Donaldo Schüler. Porto Alegre, L&PM.

-- (2017). *Édipo Rei*. Tradução Paulo Neves. Porto Alegre, L&PM.

Todorov, Tzvetan (2002). *Memória do mal, tentação do bem: uma análise do século XX*. Porto, Edições Asa.