

BREVE ESTUDO DIACRÔNICO SOBRE A TRAGÉDIA¹

Cezar Roberto Versa²

RESUMO: *O presente trabalho pretende realizar um estudo diacrônico sobre as teorias que tratam do gênero trágico. Em grande maioria, os estudos sobre este gênero partem das proposições aristotélicas, indicando os gregos, como criadores desta arte. Assim, também o presente estudo revê o que Aristóteles descreve sobre a tragédia, para em seguida avançar sobre outros teóricos que em diferentes épocas debruçaram-se sobre tal gênero. O objetivo, aqui, é chegar a um possível entendimento sobre a tragédia em nosso tempo. O trágico sempre despertou interesse nas mais diferentes áreas do conhecimento, desde teóricos sobre as artes, educadores, historiadores, dramaturgos, filósofos, psicólogos, entre outros, o que demonstra o quanto interessante e pertinente se mostra a temática.*

PALAVRAS-CHAVE: *Poética, tragédia, contemporaneidade.*

ABSTRACT: *The present paper intends to accomplish a historical study about the theories that treat of the tragic gender. In greater number, the studies about this gender begin through the Aristotelian propositions, indicating the Greeks, as creators of this art. Like this, also the present study reviews what Aristotle describes about the tragedy, for after to move forward concerning other experts in different times thought about such gender. The objective, here, is to arrive to a possible understanding about the tragedy in our time. The tragic always caused interest in the most different areas of the knowledge, from specialists in theories of the arts, educators, historians, playwrights, philosophers, psychologists, among other, what demonstrates how interesting and pertinent the theme is shown.*

KEYWORDS: *Poetic, tragedy, contemporaneity.*

INTRODUÇÃO

Discutir a tragédia na condição de gênero específico é suscitar uma série de argumentos, teorias e entendimentos acerca de sua concepção. Parece-nos claro de que seu início remonta aos gregos, porém cabe indagarmos de que maneira sua composição ou sentido

¹ Trabalho orientado pela Professora Doutora Lourdes Kaminski Alves.

² Discente do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE - Campus de Cascavel, na Linha de Pesquisa de Linguagem e Cultura.

mudou, e até que ponto ela existe como fora concebida em seus primórdios.

Para tanto, propomo-nos fazer um estudo diacrônico de sua evolução. Nosso referencial teórico está pautado em filósofos, dramaturgos, críticos de teatro e de literatura, tais como: Hegel (1990), Nietzsche (1985), Sören Kierkegaard (1990), Marvin Carlson (1997), Eric Bentley (1991), G. Bornheim (1975), Peter Szondi (2001), entre outros. Sabemos que estudos sobre a tragédia têm inspirado pesquisadores das mais variadas esferas de interesse, sempre interessados a tecerem considerações a respeito de seus caracteres.

Alguns poderiam estar se perguntando o porquê da escolha dos dramaturgos com suas respectivas interpretações, ora o artista para a maioria somente sente, extravasando tais sentimentos em suas obras, sendo vistos então como sujeitos alienados do contexto social. E é justamente nesse momento que remetemos ao renomado crítico Richard Gilman que na introdução de *O Dramaturgo como Pensador*, de Eric Bentley, esclarece essa concepção preconceituosa.

A dramaturgia é, ou tem sido, uma arte tão densa, ou maleável, ou reverberante, ou misteriosa, ou vigorosa, ou perturbadora quanto qualquer outra; que, tanto quanto outros artistas, os dramaturgos *pensam* de maneira apropriada à sua arte; que o pensamento, na arte, é o processo pelo qual a emoção crua, não imediata – com suas traições e enganos, sua indução à cegueira – é apresentada à mente, localizada e explorada e trazida a uma relação com a experiência e a imaginação. Em outras palavras, trazidas à consciência (GILMAN, 1991, p.16).

Ou seja, o produtor de peças dramáticas começa a refletir sobre sua produção, uma metacrítica que se faz assaz pertinente. Pensar a arte para aqueles que a produzem parece algo extremamente produtivo; momento em que o artista indaga sobre a sua própria produção, analisando em que está falhando ou acertando, o que possibilitará perceber a evolução de seu próprio trabalho.

Em um primeiro momento deste artigo explanaremos sobre a tragédia grega, sua gênese e definição. Para a partir de então demonstrarmos como ocorre sua evolução, desde a teoria romântica até a contemporaneidade. Aludindo dessa maneira a cada respectivo momento histórico mostrar-se-á de que forma o gênero passou a ser entendido em cada época.

TRAGÉDIA GREGA

Na Grécia, no quinto século antes de Cristo surge a tragédia. Grandes nomes como Ésquilo, Sófocles e Eurípidos remontam a esse período. Acerca do que seria a tragédia temos todo um *corpus* teórico centrado na figura de Aristóteles, que em sua *Poética*, tece considerações sobre o assunto. “Aristóteles, porém, não nos diz o que é a tragédia; delimita, sim, o seu objeto, e nos diz, sobretudo, como a tragédia se estrutura, quais são as suas partes constituintes e qual é o lugar destas partes” (BORNHEIM, 1975, p. 70).

Aristóteles, em sua teoria, se detinha no problema da natureza do herói trágico, que não tem de ser entendido como um homem mau, ou portador de uma falha moral. Contudo, a tragédia não deve ser compreendida única e exclusivamente a partir do homem, uma vez que esse homem vive em uma realidade que o permeia, com suas leis, logo, sempre há uma ordem vigente, a qual rege todo o seu horizonte existencial.

Tanto isto se evidencia que o autor em determinado momento nos diz que “a tragédia não é a imitação de homens, mas de uma ação” (ARISTÓTELES, 1984, p. 258). Ou seja, a tragédia é a imitação de uma ação, a qual é feita a partir de personagens, estes, por sua vez, agem em função de seu pensamento e caráter, as duas premissas básicas de uma ação. Daí advém o motivo pelo qual o elemento mais importante da tragédia é a trama dos fatos, o *mythos*, que nada mais é do que o enredo, o entrecho, a intriga. Logo, a fonte do efeito trágico deve ser buscada, de acordo com a teoria aristotélica no *mythos* trágico ou estrutura do enredo, aspecto bem esclarecido por Northrop Frye em sua *Anatomia da Crítica* (1980).

Além do *mythos*, Aristóteles (1984) pontua mais cinco elementos constituintes da tragédia, que seriam estes em ordem decrescente de importância: caráter, pensamento, elocução, espetáculo e melopéia (música).

A ênfase de Aristóteles na forma e probabilidade levou-o a situar o enredo (*mythos*) como primeiro em importância, chamando o mesmo a ‘alma’ da tragédia. Ele deve ter a extensão adequada, sem muitos nem poucos incidentes. Deve ser uno na ação (a única ‘unidade’ que Aristóteles insiste). Pode ser simples ou complexo, este envolvendo reviravolta (mudança radical de fortuna), reconhecimento (passagem da ignorância ao conhecimento), ou ambos (CARLSON, 1997, pp. 16-17).

No capítulo 13, da *Poética*, Aristóteles (1984), discute o caráter (*ethos*), ou seja, a natureza do herói trágico, e acaba por determinar a causa da tragicidade, que ele definiu como *hamartia*, um erro, uma falta. Discute-se muito, se a dimensão dessa *hamartia* seria moral, porém, observa-se a questão do próprio *Édipo Rei* (420 a.C.), de Sófocles, em que parece ficar claro que a *hamartia* é algo inconsciente, levando ao reconhecimento e a descoberta.

Outro princípio básico da tragédia é a identificação, a *kátharsis*, cabendo aos atores provocar este sentimento nos espectadores. Estes, por sua vez, terão a oportunidade de expurgar seus problemas, suas ânsias. Logo, o sentido do trágico está em representar certas aflições humanas, uma vez que o homem por não ser um ser perfeito, erra, e ao errar, incide em *hybris*, e em conseqüente cai na desmedida, a *hamartia*.

A *hybris* seria essa força motriz da catástrofe, ou seja, “a ultrapassagem do *métron pelo hipocrités* é uma ‘*démasure*’, uma *ὑβρις*, ‘*hybris*’, isto é uma violência feita a si próprio e aos deuses imortais” (BRANDÃO, 1999, p. 11). Para Frye (1980) a *hybris* representa um ânimo, soberbo, apaixonado, obsessivo, inerente ao herói trágico, e por si só, um agente precipitador normal da catástrofe.

DA TEORIA ROMANA À FRANÇA SETECENTISTA

Com o império romano como centro do mundo, temos em meados do século II a.C. uma literatura latina bem consolidada, contudo a influência grega evidencia-se ainda bastante perceptível. A tragédia nesse período não é tanto discutida, uma vez que a comédia passa a ser o foco de estudos dos teóricos romanos. Porém, algumas das definições de comédia remetem, e muito, às definições de tragédia dadas por Aristóteles (1984).

Parece que a preocupação de tais estudiosos centrava-se mais no campo da retórica do que no aspecto literário. No período clássico tardio a poesia não era estudada por razões estéticas, mas sim práticas. Logo, nos gramáticos dessa época é que encontraremos subsídios mais palpáveis acerca do drama desse tempo, contudo, ainda bem incipientes.

Já na Idade Média, em seus primórdios, a atenção dos críticos estava voltada à interpretação de alegorias bíblicas, e as raras observações a respeito do drama nada mais eram do que paráfrases dos textos do período clássico tardio. A partir do século XII o interesse pela poesia aumentou, contudo as releituras do próprio Aristóteles tendiam sempre a interpretações de fundo moral. Rica

fonte para teóricos posteriores que quiseram evidenciar tal possibilidade na composição da tragédia.

De acordo com Leski (2001), o que se tinha era uma teoria enfraquecida, mesmo a *Poética*, de Aristóteles não era conhecida. E é justamente no Renascimento Italiano que ocorre a redescoberta do grande escritor grego. Entretanto, variados foram os entendimentos, já que as versões carregavam em si heranças de seu período mais renegado, por assim dizer. Contudo, os franceses preferiam recorrer aos escritos italianos que aos espanhóis, pois entendiam que os ítalos conseguiram fundamentar de forma mais consistente seus estudos.

Na Inglaterra, o Renascimento destaca nomes de dramaturgos como de Christopher Marlowe com as peças *Tamburlaine* (1587) e *Doctor Faustus* (1588), e de William Shakespeare, que em seu período áureo de produção de tragédias escreveu: *Hamlet* (1601), *Othello* (1602), *King Lear* (1605), *Macbeth* (1605) e *Antony and Cleopatra* (1606). Em suas produções Shakespeare conseguia incorporar as mais variadas forças para a glorificação ou destruição da humanidade. Nesse caso:

O erro trágico pode estar na sociedade, como nos casos de podridão da corte dinamarquesa em *Hamlet*; e da corrupção do mundo romano em *Antony and Cleopatra*. Essa imperfeição pode ser algo cósmico e misterioso que se depara na dramática fúria de Lear contra o céu, no fantasma do Rei Hamlet e nas bruxas que profetizam diante de Macbeth. Todas essas imperfeições e falhas são inevitáveis na vida humana (BONNICI, 2001, p. 121).

Desta forma, observa-se que o sentido do trágico antigo centrado no destino do herói não se faz mais evidenciado como o principal, embora Hamlet seja o personagem tido como o herói trágico, o erro trágico se evidenciava também nos interesses que regiam a corte. Talvez sua falha trágica fosse a incapacidade para ação, ele refletia demais, tendo dúvidas quanto sua atitude, por isso totalmente humano. Contudo, não eram os deuses que estavam regendo seu destino, mas sim, a sua consciência.

Saindo da Inglaterra e indo até a França do século XVII, de Molière e Racine, podemos perceber que a discussão acerca do fundo moral da tragédia é ainda bastante atual. Uma vez que René Rapin incita em seus estudos que Aristóteles privilegiava a tragédia em detrimento à comédia e à epopéia, que completariam os três tipos perfeitos, devido a sua função moral. Já que “ela se vale das paixões para moderar os excessos apaixonados, ensina humildade ao mostrar a ruína dos poderosos, induz os homens a controlar sua piedade e voltá-

la para os objetos adequados, e encoraja-os a enfrentar as dificuldades da existência” (RAPIN apud CARLSON, 1997, p. 102). Mas tal argumento de fundo moral não se encerra nesse século, na Inglaterra, Collier (apud CARLSON, 1997), um crítico do começo do século XVIII, também insistia na finalidade moral do drama. Na França setecentista a tragédia tinha de ser amenizada para que não ofendesse o público. A preocupação moral da tragédia era tida também como algo evidente.

Em Schiller (1964) tal concepção relacionada ao aspecto moral se evidencia a partir da influência kantiana, em contraponto à aristotélica, que se pautava a partir do estético. Uma vez que ao estudar a essência do trágico Schiller argumenta que o fenômeno em si não está ligado necessariamente à esfera estética, e sim, a partir da relação entre essa esfera e a moral.

O crítico Rosenfeld ao analisar Schiller aponta que: “a função mais elevada da tragédia é, segundo o pensamento maduro de Schiller, a de representar sensivelmente o supra-sensível ou de modo visível o invisível; representar, portanto, em termos cênicos, a liberdade do mundo moral” (ROSENFELD, 1996, p. 54).

Assim sendo, através da tragédia chega-se à liberdade moral, mas como isso seria possível? Talvez a resposta encontre-se na visualização daquilo que é invisível, pois é possível nesses momentos mostrar que a vontade humana entra em choque com os instintos. Essa situação gera o questionamento frente a moral, possibilitando seu vislumbamento.

ALEMANHA DE LESSING ATÉ HEGEL

A Alemanha do século XVIII é um país em fase de reestruturação, os conflitos religiosos e políticos, além de uma certa subserviência cultural a outras nações parece ter se findado. Logo, o país percebeu o aparecimento de uma tradição moderna de literatura e crítica própria de seu povo. Justamente nesse período surge o primeiro grande teórico do drama no país, Gotthold Ephraim Lessing.

Lessing, para CARLSON (1997), venerava o neoclassicismo francês e via a *Poética* enquanto um sistema crítico de conceitos úteis para seus ensaios. O autor alemão ao estudar a tragédia preocupava-se principalmente com o efeito emocional. Para ele, o gênero era um poema que em suma suscitava piedade. Tal definição acerca da tragédia influenciou de sobremaneira os conceitos expostos por Schiller (1984), ao classificar a piedade como emoção central da tragédia.

Já Goethe, para CARLSON (1997), em seus estudos seguiu uma tendência legada por Schlegel, para CARLSON (1997), de fazer cotejos entre poesias de épocas díspares. O romântico deter-se-á então, em estudar as diferenças entre poesia antiga e moderna. Para ele, a tragédia clássica era regida pelo destino (*sollen*) e necessidade enquanto a moderna seria regida pela liberdade e vontade (*wollen*). Essa mudança de *sollen* para *wollen* não era vista por Goethe com bons olhos. Uma vez que, “graças ao *sollen*, a tragédia se fez grande e poderosa; graças à caprichosa *wollen*, ela se fez fraca e insignificante, e seu poder dissolveu-se na indulgência e no capricho” (CARLSON, 1997, p. 175).

Goethe contrapunha-se a Aristóteles no que concernia ao entendimento acerca da *kátharsis*, para ele tal estado não acontece nos espectadores, e sim, ocorre no palco. Logo o teatro não tem de reivindicar nenhum efeito benéfico ao público, seja este de natureza emocional, ou mesmo, o batido aspecto do afeto moral.

Hegel (1999) também irá discutir a respeito das mudanças do teatro antigo e do moderno, que via na forma de arte primeira uma menor importância quanto ao papel dos atores, os quais usavam máscaras e as falas eram declamadas, o que exigia um grande domínio sobre a técnica. Porém, no teatro moderno a ênfase se dá na personalidade individual, algo bem mais difícil do que dominar certa técnica.

Hegel pontua três formas de conflito frente ao drama, a principal, desenvolvida por Ésquilo, da oposição “entre a vida ética em sua universalidade social e a família como a esfera natural das relações morais” (HEGEL, 1999, p. 204). A segunda é percebida em *Édipo Rei*, em que um homem executa o erro sem saber ter feito tal ato, e a terceira, da tragédia moderna, na qual o herói reveste-se de uma posição ética única e é substituído por personagens, logo o conflito torna-se algo introspectivo, tornando assim o personagem como o mais importante da tragédia.

KIERKEGAARD, HEBBEL E NIETZSCHE

A teoria hegeliana influenciou os teóricos alemães do século XIX, contudo Kierkegaard (1990) e Nietzsche (1985) não ficaram única e exclusivamente restringidos a tais definições.

Kierkegaard (1990) acreditava que tanto a comédia quanto a tragédia desapareceria quando um estado religioso transcendente fosse alcançado. Para ele, o herói da tragédia clássica estava preso a toda a sociedade, posto contra o poder do destino, por outro lado, o herói da

tragédia moderna seria mais ciente da culpa e menos do destino, uma vez que é um ser mais isolado e refletido.

Ou seja, para o filósofo o gênero trágico visto como o de outrora não se verifica; primeiro porque a reflexão de nossa época, a moderna, não proporciona uma visão fechada, em que seríamos regidos pelo destino. De acordo com Kierkegaard “o drama moderno desembaraçou-se do destino; emancipou-se dramaticamente; é evidente, perscrutar-se a si próprio e faz actuar o destino na consciência do drama” (KIERKEGAARD, 1990, p. 108). Isto é, a noção do destino que o herói carrega não se faz mais evidente, uma vez que ele reflete sobre sua própria ação.

Já Hebbel vê a culpa na tragédia como algo inevitável, mesmo porque sua causa primeira nunca é desvelada. E que na Modernidade, “as instituições da sociedade humana existentes, políticas, religiosas e morais, tornaram-se problemáticas e a tragédia pode ser desenvolvida com base nas contradições que se perceberam nas manifestações da Idéia” (HEBBEL apud CARLSON, 1997, p. 247).

Destarte, o homem moderno não tem por intuito destruir as instituições tradicionais, ou melhor, ele quer melhorar sua relação com elas, fortalecendo-as deste modo. Tem-se assim uma certa defesa pela tragédia dita burguesa, em que conflitos universais devem ser representados por casos individuais. Ou seja, o *pathos* da tragédia evidencia-se a partir de conflitos externos evitáveis, como a falta de dinheiro, por exemplo.

Nietzsche (1985), por sua vez, trabalha uma teoria da tragédia regida por uma dualidade entre os modos apolíneo e dionisíaco, o primeiro referente a Apolo, deus dos sonhos, e o segundo, Dionísio, deus da embriaguez.

Apolo ergue-se diante de mim como o gênio do princípio de individuação, aquele que pode realmente suscitar a felicidade liberatriz na aparência transfigurada; ao passo que pelos gritos de júbilo místico de Diônisos se quebra o jugo da individuação e se abre novo caminho para as causas geradoras do Ser, para o fundo mais secreto das coisas. (NIETZSCHE, 1985, p. 117).

Para o filósofo abandonar o jogo que se dá entre os dois modos é basear-se na racionalidade, opção que parece prevalecer em nossos dias, o que em resumo seria plantar as sementes da própria destruição do gênero.

Muitos seriam os nomes e teorias que ainda poderíamos destacar, contudo, gostaríamos de finalizar esse trabalho de retomada histórica com a visão de Wagner, para CARLSON (1997), que através

de alguns dados do drama grego antigo, centrado em uma corrente que via o *volks*, ou seja, o povo consagrando-se e refletindo sobre suas práticas, ponderou uma teoria em que esse mesmo *volks*, só que em seu tempo, deveria responder a uma necessidade perene de reunificar as artes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Logo, se analisarmos qual era o entendimento de tragédia delineado pelos gregos em cotejo com o que poderia ser entendido como tragédia em nossos dias, veremos que a mudança é grande, pois a importância que o povo adquire a partir dos próprios problemas presentes na contemporaneidade, só vem a mostrar que o gênero não morreu, e que as ânsias dos seres humanos possivelmente sempre existirão, sejam elas regidas pela necessidade ou mesmo pela liberdade.

O homem moderno é mais subjetivo, suas relações se dão em uma esfera totalmente adversa a de outras épocas, como a grega, em que o mito era o que regia a vida das pessoas; ou ainda, em sociedades regidas por costumes altamente tradicionais. Ou seja, “o subjetivismo moderno (e acrescentamos que mesmo o ‘objetivismo’ ou a exteriorização do homem contemporâneo é historicamente determinado pelo subjetivismo) torna a possibilidade do trágico extremamente problemática” (BORNHEIM, 1975, p. 89).

Embora exista a subjetivação de forma extremamente contundente, o homem hoje tem o coletivo também muito forte. Esse oxímoro é perceptível como característica deveras importante do modernismo, a noção de povo mudou em relação à outrora, pois hoje parece que todos compartilham de mesmas dores e que só alguns conseguem ter certas regalias como o dinheiro e o poder. Essas angústias, de certa forma, frutos do capitalismo, vão ser retratadas nas peças trágicas, não mais centradas na figura de um herói, único, indivisível e superior aos outros, mas em relação ao meio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril, 1984.
- BENTLEY, Eric. *O Dramaturgo como Pensador*. Trad. Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

- BONNICI, Thomas. “Evolução e teoria da tragédia”. In: *LÍNGUAS & LETRAS*, Revista do Curso de Letras. Cascavel: Unioeste, Vol. 2, nº 1, 1º semestre 2001.
- BORNHEIM, Gerd. *O Sentido e a Máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1980.
- GILMAN, Richard. *Introdução*. In: BENTLEY, Eric. *O Dramaturgo como Pensador*. Trad. Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- HEGEL, G. W. Friedrich. *Estética*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Fronteira, 1999.
- LESKI, Albin. *A tragédia Grega*. Trad. J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Guimarães Editores, 1985.
- KIERKEGAARD, Sören. *Temor e tremor*. Trad. Maria José Marinho. Lisboa: Guimarães Editores, 1990.
- ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. Trad. Flávio Meurer. São Paulo: Herder Editora, 1964.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1980-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cozac&Naify, 2001.