

DAS MÁSCARAS QUE REVELAM: REFLEXÕES SOBRE O CONCEITO DE TRÁGICO

MASKS THAT REVEAL: REFLECTIONS ON THE CONCEPT OF TRAGIC

Márcio Roberto do Prado¹

mrprado@uem.br

RESUMO: Este artigo tem como objetivo apresentar uma discussão sobre o conceito de "trágico" na literatura. Para realizar esta discussão, vamos nos concentrar no conceito de "trágico" em alguns momentos da sua história questionando seus limites e sua própria condição de "conceito". Este trabalho pretende mostrar que este estudo pode contribuir para a compreensão do universo dramático e produzir uma reflexão sobre a natureza da própria literatura.

PALAVRAS-CHAVE: trágico; conceitualização; literatura.

ABSTRACT: This article aims at presenting a discussion of the concept of "tragic" in literature. To realize this discussion, we will focus on the concept of "tragic" in some moments of its history questioning its limits and its own condition of "concept". This paper intends to show that this study can contribute for the understanding of the dramatic universe and produce a reflection on the nature of literature itself.

KEY WORDS: tragic; conceptualization; literature.

Ao trabalharmos com conceitos literários, esbarramos frequentemente em dificuldades oriundas da delimitação desses mesmos conceitos, muitas vezes problemáticos e dependentes de uma contextualização necessária para pensá-los a partir daquilo que faz com que sejam distintos de uma mera "noção": sua historicidade, seu "aqui" e seu "agora", bem como toda a ramificação de elementos externos que circundam um eventual conceito e que trabalham ativamente para fazer com que seja reconhecível e específico. Quando pensamos em um termo composto como "ironia socrática" (é um tanto quanto arriscado pensar em tal termo como conceito, embora pudéssemos perfeitamente fazê-lo), parece-nos natural a contextualização específica. Porém, se recuamos à forma mais simples de "ironia", vemo-nos diante de um impasse: aceitamos que tal conceito seja algo que apenas faz sentido a partir de uma especificação rigorosa ou pensamos em um conceito de "ironia" que sirva tão bem ao *modus operandi* do principal personagem dos diálogos platônicos quanto a um escritor como Thomas Mann? Deste modo, percebemos que pensar um conceito, seja ele qual for, é pensar, ao menos em potência, sua problematização. Tal condição não significa um dano reflexivo, obviamente, ao contrário, problemas de conceitualização podem ser um convite para que nos debrucemos sobre aspectos instigantes de um universo como o literário. É o caso do conceito de "trágico".

¹ Professor do Departamento de Letras, Área de Teoria da Literatura e Literaturas de Língua Portuguesa, UEM - Universidade Estadual de Maringá – PR.

De início, devemos fugir da ilusão etimológica para a delimitação do conceito. Partindo da origem da palavra “tragédia”, poderíamos lembrar que *tragoidía* vem da junção de dois termos, a saber: *trágos* e *oíde*, respectivamente “bode” e “canto”. Em que pese suas origens ritualísticas e religiosas, tal verificação não esclarece o trágico como conceito, ou como bem lembra Maria Helena de Moura Neves:

Dever-se-ia o nome à assimilação dos bodes com os sátiros, sendo a peça satírica uma intermediária entre o ditirambo e a tragédia? Ou os bodes seriam as recompensas dos concursos, ou, ainda, as vítimas dos sacrifícios? Para cada uma das hipóteses há óbices. A interrogação maior está na passagem para a forma literária, pois outros povos também tiveram improvisações, e não chegaram à tragédia. Não havendo, nas tragédias conservadas, nem bodes nem sátiros, pode-se concluir que não está aí o essencial da tragédia. (Neves, 2006, p. 16-7)

A passagem é bastante eloquente quanto à insuficiência etimológica, mas, aqui, seria preciso destacar um aspecto importante: ela diz respeito ao conceito de “tragédia”, e não de “trágico”. Contudo, seria sempre tentador (como tem sido) buscar a essência do trágico na ideia aristotélica (Aristote, 1969, p. 16) da *mímesis* de uma ação ao mesmo tempo elevada e completa, traduzida por uma manifestação de linguagem na qual se verifica ritmo, harmonia e canto. Além disso, o cumprimento de elementos básicos da tragédia, como o final triste de uma história da queda de um personagem (de elevada condição) que é contada por meio de uma linguagem igualmente elevada contribuiria para vermos nas considerações do estagirita sobre a tragédia uma porta especialmente sedutora para a determinação do conceito de trágico. Por isso, Albin Lesky, em seu *A tragédia grega* (1971, p. 26-8), vê na própria tragédia todos os elementos do trágico, e, seguindo Lesky, Maria Helena de Moura Neves tenta delimitar o conceito de trágico com um resultado curioso:

Muito se tem escrito sobre a caracterização da essência do trágico, mas fica sempre a sensação de que essa essência não pode ser reduzida a simples formulações.

Como tem sido definido, afinal, o indefinível trágico? Aquilo que nunca deveria acontecer, mas continuamente ameaça; aquele poder e ventura que, enquanto eleva, expõe ao perigo; a queda que vem do próprio esforço que ele faz para evitá-la; a indistinção entre deus e demônio, entre perda e salvação, entre prêmio e castigo; o mal sem razão, a desgraça sem lógica, a culpa sem crime; as causalidades absurdas, as verdades não explicadas, a carência de certeza. Domínio do ambíguo, do indefinido, do contraditório, universo do engano – por sua própria essência, pois, indefinível –, eis o trágico. (Neves, 2006, p. 18)

Definir o conceito de trágico como “indefinível” não é em absoluto defini-lo. Porém, essa dificuldade definitória não deve esconder o fato de que os elementos encaixar-se-iam perfeitamente em um tragédia modelar como o *Édipo Rei* de Sófocles. Aqui surge uma pista, ou melhor, uma constatação: muitas vezes (sobretudo quando temos como ponto de partida a reflexão aristotélica sobre o teatro) ao buscarmos o conceito de trágico, encontramos atributos e procedimentos da tragédia. Poderíamos até mesmo chegar à ideia de que o “trágico como conceito” não é trabalhado como “conceito”. Ele é, antes, uma espécie de “apanhado” de características e elementos da tragédia. Diante disso, podemos inclusive assimilar de modo mais tranquilo não apenas a dificuldade definitória do trágico, mas também sua mutabilidade através do tempo: em termos essencialmente literários, o trágico acompanha as mudanças da tragédia – aquilo que realmente se transforma. Ou seja, colocamos máscaras que escondem uma face jamais vista.

Novamente, é importante destacar que as dificuldades de se trabalhar o trágico como conceito não o invalidam como elemento de reflexão literária. Na verdade, como constituinte do universo literário e do discurso sobre o literário, o trágico – manifesto na tragédia – surge até mesmo como interpretante do valor de modo evidente. Se isso já estava presente na *Poética* de Aristóteles ao constatar na tragédia a representação dos homens melhores do que são – em contraste com sua representação piorada na comédia – também é algo que se faz presente no ato de “humildade” que leva Dante a batizar sua grande obra de *Commedia* ou na demonstração de “orgulho” com que Goethe subintitula seu prodigioso poema dramático, *Faust*, de “uma tragédia”. Nesses casos modelares, temos a problematização dos limites dos gêneros literários (sobretudo no caso de Dante), mas o trágico e a tragédia podem atuar no sentido de se estabelecerem como elementos importantes no discurso e na atribuição valorativos.

É importante destacar essa articulação de trágico e tragédia como interpretantes do valor, pois suas tentativas de definição passaram por semelhante assimilação e abordagem. O caso emblemático é o de Nietzsche. O filósofo prussiano dedicou suas reflexões iniciais de modo generoso ao teatro, sobretudo à tragédia, a partir de seu estudo, publicado em 1871, *O nascimento da tragédia no espírito da música*. Por meio de um procedimento que encontrará eco em obras posteriores como *O crepúsculo do ídolos*, Nietzsche contrasta a tragédia com o surgimento da filosofia socrática vendo nesta uma manifestação da decadência (Nietzsche, 1999, p. 374-5). À tragédia, fica reservado o papel de maior e mais bem acabada expressão da vitalidade do homem grego. Aqui, a importância da questão valorativa para a problematização conceitual torna-se evidente: ao aproximar a tragédia da vitalidade do Homem, Nietzsche abre espaço para uma busca de

conceitualização que se dá através da celebração da potência que está na base de seu pensamento. Ao fazê-lo, mantém em movimento a máquina infernal que faz com que o conceito de trágico não consiga se configurar justamente como isso, como “conceito”. Em *Ecce homo*, ao tecer comentários tanto sobre *O nascimento da tragédia* quanto sobre *O crepúsculo dos ídolos*, Nietzsche, contrapondo novamente a decadência socrática com a expressão vital das forças dionisíacas da tragédia, afirma ter chegado, com isso, a uma conceitualização do trágico bem como a uma porta para a alma do poeta que por meio desse trágico se expressa:

Em que medida encontrei com isso o conceito de “trágico”, o conhecimento final sobre o que é a psicologia da tragédia, eu o exprimi, por último, ainda em *O Crepúsculo dos Ídolos* [...]: “O dizer-sim à vida, até mesmo em seus problemas mais estranhos e mais duros, a vontade de vida, alegrando-se no *sacrifício* de seus tipos mais superiores à sua própria inexauribilidade – foi *isso* que denominei dionisíaco, foi *isso* que entendi como ponte para a psicologia do poeta *trágico*. Não para desvencilhar-se do pavor e da compaixão, não para purificar-se de uma afecção perigosa por uma descarga veemente – assim o mal entendeu Aristóteles – , mas para, além do pavor e da compaixão, *ser ele mesmo* o eterno prazer do vir-a-ser – esse prazer que encerra em si até mesmo o prazer pelo *aniquilamento...*”. Nesse sentido, tenho o direito de entender-me como o primeiro filósofo trágico [...] (Nietzsche, 1999, p. 47)

A passagem merece duas considerações fundamentais que nos permitem reiterar as dificuldades de delimitação de um possível conceito de trágico. A primeira diz respeito a uma dualidade básica que espelha o jogo entre os princípios apolíneo e dionisíaco que Nietzsche destaca na tragédia: trata-se da tensão entre morte e vida que faz com que o filósofo possa revisar Aristóteles em termos catárticos, transcendendo na representação da tragédia do herói o pavor e a compaixão que levam à purgação e fazendo com que o poeta trágico (bem como o espectador-leitor) encontrem na tragédia uma celebração da vida. Dessa consideração, deriva-se outra, a de que essa celebração vital não conduz ao prazer de ser, mas do “vir-a-ser”. A percepção de um Ser em constante devir, aqui, levamos a um ponto interessante se notamos que o próprio ser-do-trágico, por semelhante aproximação, encontra-se em processo: ou temos uma definição e delimitação do conceito de trágico que esbarra na dualidade fundamental, ou temos algo ainda mais difícil de ser apreendido, no caso, um conceito mutável em constante e progressiva transformação.

A articulação entre o *ethos* do herói trágico e o *ethos* do trágico (com suas implicações para qualquer discussão ética a partir do ponto de vista nietzschiano), bem como sua abertura definitiva, não constituem um fenômeno isolado. Apenas para

ficarmos com um exemplo paradigmático de autor teatral que tenha levado suas reflexões no sentido de problematizar o trágico (via tragédia) a essas regiões fronteiriças, basta que citeamos Bertold Brecht. Sempre lembrando que Brecht aliou de modo arguto sua produção artística com apontamentos, críticas e teorizações do fenômeno teatral, é esclarecedora uma passagem de seu “Pequeno organon para o teatro”:

O objetivo que os Antigos, segundo Aristóteles, seguem em suas tragédias não pode classificar-se nem como superior nem como inferior ao simples objetivo de divertir. Dizer que o teatro surgiu das cerimônias do culto não é diferente do que dizer que o teatro surgiu precisamente por se ter desprendido destas; não adotou a missão dos mistérios, adotou, sim, o prazer do exercício do culto, pura e simplesmente. E a catarse aristotélica, a purificação pelo terror e pela piedade, ou a purificação do terror e da piedade, não é uma ablução realizada simplesmente de uma forma recreativa, é, sim, uma ablução que tem por objetivo o prazer. Quaisquer exigências ou concessões que façamos ao teatro para além disto significam que estamos menosprezando seu objetivo específico. (Brecht, 1978, p. 101-2)

A passagem é eloquente, mas algo de sutil pode escapar mesmo de olhos razoavelmente bem treinados. Na esteira de Nietzsche, temos uma outra revisão aristotélica, mas com um enfoque ainda maior no prazer que o espetáculo pode (e, na visão brechtiana, deve) proporcionar. Semelhante enfoque na potencialização estética tem uma consequência imediata que relativiza o discurso de valor inerente às reflexões sobre o teatro desde Aristóteles, uma vez que abre caminho para uma recuperação de uma perspectiva do próprio teatro como fonte de prazer e até mesmo de uma potencialmente frívola diversão. Ou, nas palavras de Bertold Brecht: “e, ainda que distingamos uma forma superior e uma forma inferior de diversão, a arte não se compadece de tal distinção; o que ela ambiciona é poder expandir-se livremente, tanto numa esfera inferior como numa esfera superior, desde que divirta o público com isso” (Brecht, 1978, p. 102). Aqui surge a sutileza que merece destaque do ponto de vista de uma busca por um conceito de trágico: ao defender o teatro como fonte de prazer e diversão, Brecht permite uma aproximação considerável entre tragédia e comédia. Se ainda buscarmos fundamentar a conceitualização do trágico em princípios aristotélicos (e em todos os seus eventuais desdobramentos), temos, com a visão brechtiana do teatro-diversão e sua aproximação inevitável entre tragédia e comédia, um movimento contrário do esforço definitório. Semelhante movimento só nos permite ainda pensar em algum tipo de delimitação do conceito se aceitarmos uma natureza dual do trágico, novamente e com mais intensidade, já que o trágico, aqui, aproximar-se-ia de seu par opositivo.

Ainda nesse sentido, há mais que poderia ser destacado. Conforme foi dito, semelhantes reflexões apontam para a esfera ética, inequivocadamente pensada aqui em termos de *ethos*. Neste caso, se o trágico atualiza-se com e por meio da tragédia, as transformações do herói trágico levam naturalmente a uma modificação na visão do trágico. Aqui, um recuo até Hegel seria útil. Ao considerar o conflito que está na base da arte dramática, Hegel encontra em suas particularidades elementos distintivos do herói trágico. Sobre isso, Marvin Carlson oferece um resumo claro e objetivo, de modo a vislumbrarmos duas formas de conflito que são modelares para que Hegel pense-o no drama:

A principal forma, desenvolvida por Ésquilo e levada aos píncaros por Sófocles, foi a oposição “entre vida ética em sua universalidade social e a família como esfera natural das relações morais”. Tal é o conflito, brilhantemente ilustrado na *Antígona*, entre bondades opostas, cuja única jaça é que cada um exige a sujeição incondicional do outro, e essa é, naturalmente, a visão da tragédia mais comumente associada a Hegel. Uma segunda forma de tragédia grega é representada por *Édipo*; onde um homem executa uma volição sem estar cômico da natureza criminosa desta. (Carlson, 1997, p. 186-7)

Essas duas formas básicas de conflito, se acrescentadas à problemática de um conceito de trágico que se traduz como procedimentos e atributos da tragédia, leva-nos ainda mais longe. No primeiro caso, o de oposição ética e moral, temos a tensão fundamental entre os personagens proporcionando uma espécie de “sentimento do trágico” nascido do âmago do conflito ético, o que proporciona, em contrapartida, um *ethos* conflituoso que, por consequência, passa a ser aquele que se verifica no trágico em si. Já no segundo caso, reforçando a exemplaridade do *Édipo Rei*, temos o trágico ligado intimamente, em termos definitórios, a, no mínimo, uma reflexão que se funda na necessidade do autoconhecimento para uma plena realização do *ethos* do herói. Aqui, vale dizer, o que se verifica é uma situação na qual o *ethos* entra em um circuito fechado no qual ele se vê em uma constante busca por si mesmo, tal como o próprio conceito de trágico acaba por ser um interpretante para a busca de uma definição da tragédia por meio da qual ele se define justamente em termos conceituais.

Esse desdobramento da visão hegeliana já é suficientemente complexo e nos conduz aos limites comunicativos do jogo identitário e definitório, mas ele vai além, sobretudo se pensarmos nas modificações pelas quais o herói trágico passa na modernidade. Novamente aproveitando a síntese da perspectiva hegeliana oferecida por Carlson:

Na tragédia moderna, o herói que corporifica uma posição ética única é substituído por personagens “colocados num vasto âmbito de relações e condições contingentes, dentro do qual todo tipo de ação é possível”. O conflito torna-se, portanto, interno, e o personagem, como os primeiros teóricos românticos já haviam observado, torna-se o centro da tragédia. Os heróis trágicos modernos atuam não “no interesse da justificação ética das reivindicações realmente substantivas, mas pela simples razão de serem o tipo de homens que são”. Hegel vê o conflito em Hamlet como resultante não das exigências antagônicas de vingança e moralidade cristã, mas da relutância de Hamlet em tomar qualquer atitude enérgica. (Carlson, 1997, p. 187)

A internalização do conflito, aqui, não significa simplificação facilitadora das possibilidades de frentes éticas, uma vez que o herói trágico moderno não pode se dar ao luxo de “uma posição ética única” justamente em função do fato de se ver colocado “num vasto âmbito de relações e condições contingentes, dentro do qual todo tipo de ação é possível”. Que William Shakespeare e sua obra de maior envergadura, *Hamlet*, sejam o exemplo perfeito para ilustrar essa nova posição do herói trágico é algo especialmente interessante, uma vez que é justamente Shakespeare que estará – pensando no polo irradiador de influência que é o contexto literário europeu – no centro de discussão de um movimento de renovação artística que levará as tentativas de delimitação de conceitos literários a um de seus momentos mais problemáticos: o Romantismo. Ainda antes do Romantismo propriamente dito, o autor de *Hamlet* já surgia como uma alternativa à tragédia feita sob os preceitos do classicismo, pois, como bem lembra Anatol Rosenfeld: “a luta contra os cânones clássicos da dramaturgia rigorosa iniciou-se no século XVIII, na fase do pré-romantismo alemão. Ela travou-se sobretudo contra a tragédia clássica francesa, à qual foi oposta a obra de Shakespeare, como modelo supremo” (Rosenfeld, 1965, p. 53). A adoção de William Shakespeare como modelo de artista para o Pré-romantismo e o Romantismo subsequente aproxima-o de um conceito importante para esse momento da história literária: o gênio. Sobre isso, afirma Rosenfeld:

Que o gênio não precisa se ater a regras e à pureza dos gêneros, essa tese de Lessing exerceu enorme influência sobre a teoria e a dramaturgia do pré-romantismo e romantismo posteriores. Ainda neste caso o grande modelo será Shakespeare. A expansão irracional dos impulsos elementares e o individualismo rebelde dos jovens “gênios” do pré-romantismo, profundamente influenciados por J.-J. Rousseau, não admitiriam em qualquer hipótese as cadeias das regras e unidades. Um movimento que lutava sobretudo contra as normas convencionais da sociedade absolutista não iria se submeter às normas da poética clássica. (Rosenfeld, 1965, p. 56)

Desse modo, some-se mais um elemento de problematização ao herói trágico moderno se o pensamos a partir do paradigma shakespeariano: ele é a manifestação (ou ao menos assim é percebido) de um princípio insurrecional que vai contra qualquer tendência cerceadora, ainda que esta seja um conceito ou a tentativa de sua delimitação e especificação. Assim, novamente temos um conceito que nos escapa a cada nova investida no sentido de apreendê-lo de modo eficaz. E, no contexto pré-romântico e romântico, essa indefinição atinge seu apogeu em termos de potencialização valorativa, uma vez que atua como sinônimo da ação do gênio criador e original.

Diante do que foi exposto, algumas considerações podem e devem ser feitas. Em primeiro lugar, verificamos que, em termos especializados, a possibilidade de considerarmos o trágico conceitualmente passaria pelo crivo de sua determinação seja na esfera de seus limites, seja no sentido de uma precisa captação de sua essência. Porém, a cada transformação da tragédia (no âmbito da forma, do conteúdo, da recepção, etc.), o trágico também se vê em um processo de indefinição essencial que dificulta – e muito – esse exercício de estabelecimento de fronteiras. E, ao problematizar-se, o trágico problematiza consigo o próprio valor, instância com a qual a própria Arte – a literatura não é exceção – identifica-se. Afinal, a distinção básica entre um texto literário e um texto não-literário é justamente o fato de o primeiro estar impregnado de valor, e a possibilidade de desconstruirmos os vários discursos que promovem o estabelecimento valorativo não desconstrói necessariamente a relação entre a Arte e o valor. Em suma, a natureza por vezes ambígua, por vezes multifacetada, e sempre nos escapando do trágico ajuda-nos a colocar em questão não apenas o universo do texto dramático estritamente considerado, mas da própria literatura.

Além disso, vale destacar que a possibilidade de um conceito de trágico apresenta essa instigante natureza mesmo fora do discurso especializado. Até o sentido vulgar de trágico como “funesto”, “infausto”, “fatal”, articulado a uma facilitação na qual “a tragédia faz chorar”, assim como “a comédia faz rir”, proporciona-nos a mesma tensão, com os jogos de valor que pressupõem uma maior consideração da tragédia frente à comédia como manifestação “séria” (a despeito de evidentes casos de sucesso de manifestação do cômico). Mais ainda, esse sentido vulgar em língua portuguesa também nos permite algumas considerações éticas, sobretudo quando reconhecemos no sentido de “fatal” a mão do Fado, que nos faz encontrar a *moira*, sem dúvida, mas também o *daímon*. E o *daímon*, dentre todas as suas possibilidades, é também o quinhão que nos é reservado nessa vida.

Assim, lembrando Heráclito e sua nunca totalmente apreendida afirmação de que para o Homem, o *ethos* é o *daímon* e vice-versa, vemos que este *daímon* presente no trágico possível convida-nos ao autoconhecimento e à reflexão ética, tal como poderíamos ver na concepção hegeliana e mesmo na problematização proposta por Nietzsche, que pressupõe uma dupla articulação na “ética da tragédia” e em sua manifestação tanto pela face apolínea quanto pela dionisíaca. E aqui, finalizando a discussão, caberia uma pergunta honesta: seria realmente possível tal problematização e reflexão sobre o *ethos* por meio de máscaras que, a princípio, “escondem” um conceito de tão difícil definição? Novamente, o “senso comum” pode nos ajudar, uma vez que a resposta vem de personagens como os super-heróis mascarados de histórias em quadrinhos, seres que são definidos não pelo rosto que escondem, mas pelas faces “falsas” que ostentam. No caso do trágico e de sua possibilidade como conceito, encontramos a mesma situação: algumas máscaras não escondem nossa identidade: elas, na verdade, revelam-na. O fato de ser uma identidade em constante devir, fruto de um *ethos* igualmente em constante devir, não constitui um real problema. Significa, antes que, em nossa busca por conceitos e definições – espelho de nossa busca por nossa própria identidade – o percurso vale tanto quanto a chegada, talvez mais. E, em última instância, se nos permitirmos um pouco de sadia idealização, perceberemos que ao buscar o trágico, encontramos muito mais que apenas o trágico. Encontramos a literatura, encontramos a Arte, encontramos a nós mesmos.

Referências

- ARISTOTE. **Poétique**. Texte établi et traduit par H. Hardy. Paris : Les Belles Lettres, 1969.
- BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Tradução: Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.
- LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Tradução J. Guinsburg, G. G. de Souza e A. Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- NEVES, Maria Helena de Moura. O teatro grego: a tragédia. In.: MORETTO, Fulvia , BARBOSA, Sidney (Orgs.). **Aspectos do teatro ocidental**. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Obras incompletas**. Tradução e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Buriti, 1965.