
Tragédia e narrativa: considerações teóricas

Tragedy and narrative: theoretical considerations

Tragedia y narrativa: consideraciones teóricas

Teoria e Cultura | Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF | ISSN: 2318-101x | v. 20, n. 2, 2025 | p. 280-293
DOI: 10.34019/2318-101X.2025.v20.50272

Marcelo Garson¹

João Martins Ladeira²

Resumo

O artigo contribui na discussão sobre narrativas explorando duas tradições de crítica. Por um lado, expõe-se os argumentos que definem a contribuição que retoma a abordagem hegeliana sobre o tema da tragédia, recorrendo em específico à contribuição de Lukács. Isso permite uma discussão aplicada a um gênero da cultura de massa, o faroeste. Por outro, o debate se desdobra em direção à contribuição de Frye, e na maneira como tal autor retoma, a seu modo, uma inspiração que recupera Aristóteles.

Palavras-chave: Estudos de narrativas. Tragédia. Faroeste. Hegel. Frye

¹ Professor do Departamento e Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná e docente do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná.

² Professor do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná.

Abstract

The article contributes to the discussion of narratives by exploring two traditions of criticism. On the one hand, it presents the arguments that define the contribution that takes up the Hegelian approach to the theme of tragedy, making use specifically of Lukács' contribution. This allows for a discussion applied to a genre of mass culture, the Western. On the other hand, the debate unfolds towards Frye's contribution, and in the way in which this author resumes, in his own way, an inspiration that recovers Aristotle.

Keywords: Narrative studies. Tragedy. Western. Hegel. Frye.

Resumen

El artículo contribuye a la discusión de las narrativas explorando dos tradiciones de crítica. Por un lado, se presentan los argumentos que definen la contribución que retoma el enfoque hegeliano del tema de la tragedia, haciendo uso específicamente de la contribución de Lukács. Esto permite una discusión aplicada a un género de la cultura de masas, el western. Por otro lado, el debate se despliega hacia la aportación de Frye, y en la forma en que este autor retoma, a su manera, una inspiración que recupera a Aristóteles.

Palabras clave: *Estudios narrativos. Tragedia. Western. Hegel. Frye.*

Introdução

Este artigo reflete duas perspectivas relativas à tragédia e à possibilidade da apropriação de tal debate a uma discussão mais ampla sobre a cultura de massa. Como argumento central, defende-se, aqui, que pensar a tragédia é refletir sobre convenções que continuam vivas e se mantêm importantes. Entende-se que a tragédia consiste não em uma forma presente apenas em certas manifestações da cultura europeia, em textos da Antiguidade (Sófocles), da Inglaterra elisabetana (Shakespeare), do classicismo francês (Racine). Trata-se, além disso, de um conjunto de expectativas possíveis de perceber em produtos da cultura caros ao século XX.

O primeiro argumento desenvolvido neste artigo recupera a discussão hegeliana sistematizada em Lukács (2000), com ênfase nos desdobramentos inscritos no confronto entre duas éticas distintas. A importância desse debate está na maneira como foi recuperado na discussão de Glucksmann (1993) e Dort (1993), em diálogo com as concepções de Bazin (2014) sobre um gênero pontual, o faroeste, essencial para o cinema, mas, ainda assim, restrito a um pequeno particular de narrativas.

Contudo, esta não consiste na única solução disponível. Uma segunda oportunidade tematiza a contribuição de Frye (2014), no diálogo que estabelece com questões essenciais contidas na *Poética* de Aristóteles (2022). Aqui, importa não apenas um gênero, como foi o caso da discussão sobre o faroeste: em contraponto, busca-se uma tipologia possível de aplicar a uma vasta quantidade de narrativas. O objetivo dessa empreitada está em perceber em que termos se estabelece a “anatomia” de Frye, em busca dessa formalização baseada menos na moral, e mais na capacidade de ação dos personagens.

Tragédia: definições preliminares

A palavra tragédia vem, literalmente, de canto do bode. As tragédias derivam dos ditirambos, poemas cantados e dançados por um coro em louvor divino. Seu nascimento é atribuído ao poeta ateniense Téspis que, no século VI A.C., acrescentou diálogos ao canto do ditirambo além de encarregar um ator de recitar tanto o prólogo quanto a narração da peça. Compõem-se de partes que os atores ou o corifeu (chefe do coro) tanto falavam quanto cantavam. Eram encenadas em concursos dramáticos ocorridos entre 530 e 430 A.C., no qual também se apresentavam comédias. Aristóteles, portanto, não as vivenciou.

As tragedias faziam parte das Grandes Dionisíacas, festas dedicadas a Dionísio, o Deus do vinho e da embriaguez. Composta em versos, suas partes faladas se chamam episódios. A forma convencional da tragédia compreende um prólogo, que apresenta a ação ou até mesmo o desfecho, seguido do párodo (entrada do coro); dos episódios (intercalados por cantos); e, por fim, do desfecho ou êxodo. Em algumas delas, a dança e a música instrumental eram apresentadas junto ao coro. Entre os instrumentos típicos utilizados, destacam-se o aulo (um instrumento de sopro semelhante ao oboé), a lira ou a cítara (Thiercy, 2009).

Na cultura grega, a tragédia era tanto forma de arte como experiência social compartilhada. Seus enredos, retirados de mitos já conhecidos pelo público, poderiam dar origem a mais de um texto. A tragédia emerge no contexto de construção da democracia grega, momento de passagem de uma ordem guiada pela crença em deuses, para outra, pautada em códigos e leis. Como defende Vernant (1992), esse choque expressa duas temporalidades narrativas: o tempo dos deuses em oposição ao tempo dos homens. Por um lado, uma cosmologia centrada na noção de destino; por outro, uma ordem legal, democrática

e secular baseada no indivíduo e em seu livre arbítrio. Isso se traduz na coexistência entre duas ordens de fatos: uma se desenrola no cotidiano, nos dramas humanos, em uma ordem passageira; outra, aponta para uma ordem divina e eterna, irredutível à lógica do cotidiano.

A tragédia faz parte das artes miméticas, mais especificamente da poesia mimética. Hoje entendemos as artes miméticas como um grupo que compreende, além da poesia, também música, pintura, escultura e dança. No entanto, nas primeiras linhas da Poética, Aristóteles lista como artes miméticas a tragédia, a epopeia, o ditirambo (poesia), a aulética (arte do aulo) e cítarística (arte da cítara). Para diferenciar as artes miméticas, Aristóteles estabelece uma distinção quanto ao meio (linguagem), ao objeto (o que é mimetizado) e ao modo (como se mimetiza). A distinção quanto ao meio diferencia o uso de imagens (próprio à pintura, escultura ou arquitetura) do uso de sons (próprio da tragédia, comédia, poema épico, ditirambo). No caso da poesia mimética, une-se ritmo, canto, melodia e linguagem metrificada.

O objeto da poesia mimética é a ação (elemento central do enredo), que se vale de personagens. Os personagens podem ser de alta ou baixa índole: elevados ou rebaixados (a tragédia está mais ligada aos personagens de alta índole; e a comédia, aos de baixa). A distinção quanto aos modos distingue a narração da dramatização. No caso da poesia mimética, não há narração; ou seja, não há sujeito que narra, esteja ele dentro ou fora da trama. Assim, a tragédia é uma narrativa, mas não possui narrador. Isso a distingue de epopeias, como a Ilíada, narração da guerra de Troia. Voltaremos ao texto de Aristóteles mais à frente.

Hegel e Lukács: uma definição do trágico

Uma interpretação hegeliana sobre a tragédia concentrada nos conflitos éticos foi elaborada na *Teoria do Romance* (Lukács, 2000). Considerar a importância dessas ideias para a cultura de massa implica observar sua apropriação para o faroeste por Dort (1993) e Glucksmann (1993), na tentativa de ambos em associar tal perspectiva com a leitura fundamental instituída por Bazin (2014).

O argumento de Bazin (2014) imagina que, nas narrativas que compõe o faroeste, está sempre presente um mito sobre a formação dos Estados Unidos como nação. Há uma experiência histórica particular em jogo nos arranjos que intercambiam elementos simples – vaqueiros, donzelas, bandidos, raptos, vinganças e duelos. Assim como há também um arranjo mediante o mito. Certamente, é uma proeza que essas histórias se revelem específicas a um país e recebam aceitação mundial.

Tal tema da formação da civilização conjuga dois momentos. No primeiro, os heróis, em quase nada distintos dos vilões que enfrentam, recorrem à força para valer um tipo de lei não codificada, que os fracos se revelam incapazes de executar. A legalidade formal se define como uma atividade de indivíduos carentes da iniciativa do herói. Por isso, a instituição da norma ocorre apenas após a sociedade se inserir no contrato que assegura a lei como um bem coletivo. Fora disso, lida-se com a arbitrariedade da ação individual. A formalização perfeita desse mito será *Stagecoach* (1939).

Essas narrativas se situam na epopeia, definida pela associação perfeita entre os temas encadeados no enredo e os pressupostos da sociedade na qual essa narrativa é elaborada (Dort, 1993): ou, de maneira mais adequada, da fração dos grupos de interesses que compõem suas classes dominantes. Característica essencial de tal narrativa será seu caráter circular, que retorna sempre a pretensão de estabelecer um mundo fechado e imutável. De maneira emblemática, isso está na destruição da família de bandidos em *My Darling Clementine* (1946). Pois os Clanton se encontram fora da sociedade, como entidades maléficas sem outra

atribuição a não ser estabelecer o conflito que, mediante a ação do herói, reafirma um estado de ordem não problemático.

Essa circularidade depende do “mundo infantil” (Lukács, 2000, p. 61) da epopeia, incapaz de lidar com a tensão inerente aos temas dos quais trata. As ações dos personagens compartilham uma justificativa que impede a narrativa de encará-la como “crime” ou “loucura”. Em seu lugar, o primeiro se apresenta como “heroísmo aclamado”; o segundo, como “sabedoria que domina a vida” (p. 61). Consequentemente, a epopeia oculta qualquer complexidade possível de despertar pela compreensão histórica. Na epopeia, soluciona-se um ato mediante a vingança por restituição ou mediante a teodiceia, na qual um gesto se equilibra com sua punição como parte de um sistema de equivalência universal. A tragédia introduz uma situação bem distinta.

Decerto, Dort (1993) questiona a classificação de Lukács, para quem tal posição em relação ao crime deveria se repetir também na tragédia. Pois, para o crítico húngaro, essa postura se transforma apenas quando epopeia e tragédia cedem ao romance, que conta com a lei, e, através dela, com um sistema exteriorizado de prescrições. Surge então uma segunda natureza que não se encontrava dada, mas que se precisou constituir a partir da primeira. Porém, o argumento de Dort, ao antecipar essas características que estariam presentes somente no romance, aproxima-se de Hegel.

Novamente, Bazin será importante, ao discutir a solução adotada pelo faroeste a partir do instante em que se descobre obrigado a encarar a história, na expectativa de processá-la de algum modo. Nisso, Dort (1993) recupera a avaliação de Rieupeyrout (1953), tão cara a Bazin, sobre os termos da história norte-americana e a maneira como eles tencionam seu mito. Duas experiências se mostram recorrentes. A primeira remete à expansão contida na experiência de conquista do Oeste; a segunda, na imagem de divisão estabelecida pela Guerra de Secessão. A coexistência de ambas introduz o tema da dissociação da nação como questão sempre presente, introduzindo a dificuldade essencial de um país que experimentou, de fato, sua própria dissolução, mas que se vê obrigado a lidar com o mito da unidade.

Com isso, o faroeste se obriga a justificar-se, deixando de lado sua fantasia elementar, deparando-se com a obrigação de inserir em sua narrativa reflexões capazes de demonstrar que se encontra ciente das exigências impostas. Em Bazin, isso leva à ideia do metafaroeste, em obras que se estendem para além do formato clássico: *Fort Apache* (1948), *Broken Arrow* (1950), querem restituir a situação do índio; *High Noon* (1952), debruça-se sobre o macarthismo. Em Dort, isso obriga a lidar com o trágico: é o contraponto estabelecido por forças que operam na própria sociedade. Contudo, esse problema será elaborado de maneira mais completa no texto de Glucksmann (1993).

A discussão de Glucksmann versa sobre a natureza da lei como a contradição fundamental que estabelece o trágico. Por isso, o crime será considerado de modo bastante distinto. Se a solução na epopeia dependia de uma comunidade ética que se identificava necessariamente como boa, inserindo em seu exterior tudo que poderia ser considerado como mau, o trágico racionaliza o processo histórico que estabelece as divisões fundamentais da sociedade.

Essa será a situação em *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962). A dimensão trágica está na relação entre Stoddard (o advogado e Senador) e Doniphon (o vaqueiro e pistoleiro), ambos em contraposição complementar, pois cada um possui qualidades ausentes em sua contraparte. O segundo carece de “consciência histórica” (diante de sua incapacidade de compreender as condições nas quais ele interfere na realidade que se estabelecerá: a situação na qual ele próprio institui a lei em lugar de outro é, para si mesmo, um segredo); e o primeiro, da potência para a ação.

Ambos se deparam com uma situação considerada pelos dois como inaceitável, e que se justifica somente em retrospectiva, quando a América liberal já se encontra instaurada, colocando ambos tragicamente em choque com a “legalidade sem heroísmo” (Glucksmann, 1993, p. 75). A ordem se estabelece a partir da violação por Doniphon de uma prescrição fundamental do faroeste. O vaqueiro mata o oponente escondido e não em conflito aberto. Com isso, o pistoleiro elimina a si mesmo, e, como consequência, assegura outro tipo de herói; que, todavia, percebe ele próprio a contradição dessa circunstância. Como resultado, surge a sociedade submetida ao “serviço obediente” (p. 75) da regra. Isso eleva o advogado à posição de Senador, e a cidade se insere na sociedade que depende do Estado.

Porém, a apreciação de ambos os personagens sobre esse acontecimento será sempre trágica, impossível de aceitar graças à contradição fundamental entre a lei coletiva e a lei objetiva, essa que descarta a dimensão heroica do faroeste. Na verdade, quem mata Liverty Valance é a Big Society, a necessidade de organização do mundo moderno.

Contudo, a abordagem de inspiração hegeliana consiste em apenas uma possibilidade. Uma segunda contribuição remete à crítica de Northrop Frye (2014), em sua tentativa de considerar a tragédia como um termo entre outros, parte de um conjunto mais amplo de “modos”. Porém, a avaliação mais precisa sobre o conjunto de categorias expostas por Frye precisa de uma exposição que introduza os conceitos centrais da *Poética* de Aristóteles, já que é a partir delas que a análise se delineia. Essa exposição ocorre na próxima seção.

A Poética: seus conceitos e categorias

Escrita entre os anos 335 e 323 a.C., a *Poética* de Aristóteles é um estudo sobre a poesia mimética, sua estrutura e processo de composição. A análise recai sobre a tragédia grega, tomada como modelo de poesia mimética, já que escrita em versos. Interessa a Aristóteles o aspecto sonoro do poema e a composição do enredo: quais são suas partes, como elas se encadeiam, que efeitos produzem. O foco é o texto trágico, sua criação e amarração, mas não a sua encenação, já que essa dimensão não concerne à poética.

A *Poética* faz parte dos textos esotéricos do autor, produtos direto de notas e esquemas de aula, destinados aos alunos, o que explica sua escrita fragmentária, elíptica e próxima da oralidade (Mattoso; Campos, 2018; Pereira, 2008). No texto que nos chega, há partes faltando, como toda uma seção destinada à comédia que ocuparia a segunda parte do livro. São muitas as formas de compreender a *Poética*. Mattoso e Campos (2018) nos apresentam algumas possibilidades.

A primeira está em reconhecer a poética como uma espécie de manual para a composição de um poema trágico. A *Poética* descreve o que é uma tragédia; esmiúça seus componentes, classifica a tragédia diante das artes miméticas (voltaremos a esse ponto mais à frente); distingue a tragédia de outros gêneros, como a comédia e a epopeia.

Ao viés descritivo, soma-se outro de caráter prescritivo e normativo. A partir de uma série de textos trágicos, o autor discute que elementos e estratégias narrativas caracterizam uma boa tragédia, que é aquela que nos permite atingir a catarse. Sendo assim, mediante a comparação das peças trágicas, constrói um modelo de composição ideal.

É também possível reconhecer na poética uma reflexão sobre a *tekhnē*, palavra cuja tradução na língua inglesa – *craft*, *skill* ou *art* – deixa clara a sua dimensão prática, a de uma capacidade produtiva informada por uma racionalidade intrínseca (Heath, 1996, p. ix). A *tekhnē* é a atividade que possibilita a distinção entre o homem e o animal, permitindo ao primeiro o domínio da natureza, condição mesma para o desenvolvimento de uma civilização (Pinheiro, 2022). Assim, para Aristóteles, “a evolução da cultura humana é em grande parte a evolução da *tekhnē*” (Heath, 1996, p. ix). Na *Poética*, portanto, há uma reflexão sobre a

própria condição humana, o processo que permite ao homem agir e conhecer o mundo. É essa discussão que vai desembocar na mimese.

Geralmente entendida como imitação, a mimese é mais do que uma simples repetição mecânica – um espelho – de uma suposta realidade externa: trata-se de uma representação das coisas como elas poderiam ou deveriam ser, mas não como elas são ou foram (Pinheiro, 2022, p. 9). A matéria-prima das tragédias eram mitos da civilização grega relidos em busca de um efeito catártico. Há na mimese, portanto, um caráter inventivo e produtivo que cabe ao poeta assumir.

Entender a ideia de mimese é compreender a Poética como uma resposta direta de Aristóteles a Platão, para o qual existem três níveis de conhecimento: o mundo das ideias e da verdade; o mundo concreto e o mundo da arte, havendo uma relação de subordinação muito clara, além de uma barreira intransponível entre eles. Para Platão, a mimese não remetia à verdade, mas criava falsas imagens que eram cultivadas como realidade. Assim, a poesia seria uma representação de terceira ordem (cópia da cópia) que competiria com a realidade empírica (representação de segunda ordem) e com o mundo das ideias (fonte de verdade). Por meio da mimese, o mundo da arte nos distanciaria do reino da verdade.

Como Aristóteles não acreditava em um mundo das ideias, tal como Platão, não há compromisso da mimese com qualquer ideia de verdade. Para Aristóteles, mimese é uma representação das coisas como elas poderiam ou deveriam ser. O compromisso da poesia mimética é com uma imagem poética, ela visa o efeito mimético, que no caso da tragédia, é a catarse. A qualidade da mimese, assim, se dá pela sua coerência interna. Daí a ideia de necessidade e verossimilhança, dimensão interna às obras.

Narrativa e estrutura

Eis como Aristóteles define a tragédia:

(...) [A] tragédia é a mimese de uma ação de caráter elevado [25], completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamento distintamente distribuídas em suas partes; mimese que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração, e que, em conjunção da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções (2002, p.71).

Analisemos, portanto, os termos dessa definição:

- 1) Ação: a ênfase recai sobre o que os personagens fazem, e não em sua interioridade psicológica ou pensamentos.
- 2) Elevado: as tragédias não se voltam ao cotidiano, mas ao extracotidiano: é necessário que esses personagens possuam magnitude.
- 3) Completa: possui uma unidade, a unidade mesma do enredo. Essa completude e fechamento distinguem o enredo trágico da história tal qual narrada pelo historiador.
- 4) Linguagem ornamentada: seu registro é o da poesia, e não o da linguagem comum. Métrica, ritmo e melodia, portanto, são preocupações fundamentais que norteiam a composição das tragédias.
- 5) Ações dramatizadas: suas ações são encenadas, em vez de narradas.
- 6) Compaixão ou pavor: é a tradução mesma da catarse, finalidade última da tragédia.

São seis os elementos que compõem a tragédia: elocução (*lexis*), melopeia (*melopoia*), espetáculo (*opsis*), enredo (*mythos*), caracteres (*ethē*) e pensamento (*dianoia*). Os dois primeiros são meios de efetuar a mimese; o terceiro diz respeito ao modo de apresentação; os três

últimos, aos objetos apresentados. Quando tratamos da elocução, estamos no campo da linguagem. Se a tragédia supõe “linguagem agradável, prazerosa, ornamentada”, a elocução é a manifestação de sentido por meio das palavras (métrica, composição da linguagem): o cuidado com a linguagem é condição primeira para o funcionamento da poesia.

A melopeia diz respeito ao canto e à composição de melodias, à dimensão rítmico-melódica dos cantos. O espetáculo – modo de apresentação não narrativo, mas sim dramático – é o elemento por Aristóteles mais desprezado: “a força da tragédia pode ser verificada sem o benefício do concurso público ou dos atores” (Aristóteles, 2022, p. 89).

O elemento mais central da estrutura narrativa para Aristóteles é o enredo ou trama (*mythos*). Finalidade última da ação, envolve personagens dotados de qualidades (os chamados caracteres) e pensamentos. Esses pensamentos, no entanto, não se traduzem em interioridade psicológica, mas se externalizam pela fala. Ao afirmar que “a tragédia é uma mimese não de homens, mas de ações” (p. 81), Aristóteles deixa claro que os personagens estão subordinados à ação, e não o contrário. O enredo, portanto, dá forma à narrativa, sendo o princípio organizador, o traçado. A ação evoca os personagens: ela se impõe a eles. Os personagens, com suas qualidades, só vêm depois, para dar cor ao enredo. A ação compreende um conjunto de imponderáveis, de imperativos. A maneira como eles serão respondidos determina o caráter dos personagens.

Assim, temos, uma hierarquia em que o enredo ocupa o papel mais importante, seguido dos caracteres, depois do pensamento (a externalização mediante a fala) e, por último, a encenação. Logo, a composição da obra deve iniciar-se com o estabelecimento de um plano geral, um argumento. Depois são divididos os episódios, e, em seguida, são inseridos os personagens, para os quais se segue uma caracterização. Desse modo, as ações formam um todo que compõe a unidade do enredo.

A ênfase ao todo leva ao privilégio da coesão e da coerência entre as partes. A verossimilhança torna-se um princípio ordenador, condição indispensável para a persuasão e o convencimento da audiência. Para Aristóteles, a ação de um único evento, e não o herói, dá unidade ao enredo. Todas as partes devem se subordinar a ela. O crivo é sempre a verossimilhança e coerência interna.

Enredos bons, portanto, tem unidade, coerência, verossimilhança. Suscitam compaixão, pavor, pena, benevolência. Agem contra as nossas expectativas. Por meio da compaixão e do pavor, as tragedias atingem seu objetivo último: a catarse, momento de purificação, purgação e descarga emocional. Na acepção de Jacob Bernays a catarse “é um alívio de emoções demasiado fortes. Exerce, portanto, uma função terapêutica por homeopatia” (Pereira, 2008, p. 19).

Na Poética, três elementos nos permitem atingir a catarse: as reviravoltas (*peripeteia*), os reconhecimentos (*anagnorisis*) e a comoção emocional (*pathos*). As reviravoltas dizem respeito à transformação, modificação ou reversão da ação; à passagem da adversidade à prosperidade ou vice-versa. Em um paralelo possível de traçar com o que hoje chamaríamos de *turning-points*, trata-se de um elemento estruturante nos enredos pela sua capacidade de definir o clímax da trama. Já os reconhecimentos trazem à luz fatos até então desconhecidos. Essa ocasião permite à audiência passar da ignorância ao conhecimento. A comoção emocional, também conhecida como efeito violento ou *pathos*, é aquilo que causa dor, agonia, destruição, catástrofe. Para Aristóteles, o melhor tipo de tragédia, em vez de conectar os eventos de modo cronológico, utiliza-se de algum desses recursos, estabelecendo uma relação de causalidade entre as partes.

Para despertar compaixão, pavor, pena ou benevolência, a tragédia deve contrariar expectativas humanas. Fazer com que o sofrimento recaia sobre quem não merece é garantia de compaixão por parte do público, que também se aterroriza frente àquilo com o que se

identifica. O sofrimento, fruto de uma punição, não deve ser dirigido àquele que faz mal, mas a quem incorre em um erro ou desconhecimento (o reconhecimento é justamente a revelação desse erro), situação que se torna mais grave ao envolver pessoas próximas, principalmente aquelas com quem se têm laços consanguíneos.

Nas melhores tragédias, ninguém é poupadão, mesmo os bons e virtuosos. O conceito de erro (*hamartia*) ocupa, assim, um papel central na composição da tragédia, trata-se de uma forma enorme de ignorância, que possui efeitos catastróficos no desenrolar da trama (Jones, 1980, p. 87).

Se centro do enredo é a ação, a caracterização dos personagens (caracteres) deve ser assim subordinada a ela. Logo precisa-se despertar os elementos de comoção e pavor que se esperam da tragédia. Levando em conta o mesmo princípio de coerência que atravessa toda a construção do enredo, os personagens devem ser coerentes e críveis. Suas falas e atos devem obedecer a uma caracterização prévia. Eles são coerentes se suas falas e atos se afinam com essa caracterização. Na caracterização dos personagens, quatro são os princípios que devem ser respeitados: eles devem ser bons, convenientes, semelhantes e coerentes.

O bom caráter preenche uma expectativa moral ou constituição ética em relação a uma posição. Um bom rei não é regulado pelo mesmo critério que um sujeito escravizado. Os personagens devem elevar-se acima da “normalidade”, já que a tragédia é a mimese de personagens elevados, “homens melhores que nós”. Ser conveniente é ser crível em suas caracterizações. Busca-se a construção de personagens plausíveis em suas ações. Seus traços precisam se afinar a um certo senso comum imputado a uma posição social específica.

A ideia de semelhança aponta para a busca de afinidade com o público. Ainda que os personagens sejam melhores que nós, ainda é necessário que tenham humanidade. Suas imperfeições e defeitos devem permitir uma conexão com o público, do contrário não se cria compaixão. E, por fim, a ideia de coerência aponta para uma caracterização estável ao longo da trama. Traços perceptivos não podem contrastar de um momento ao outro. Revelações, que alteram a percepção da audiência sobre os personagens e trama, são elementos centrais das tragédias, mas devem ser explicadas e justificadas.

Esses quatro elementos da composição dos personagens apontam para a ideia de necessidade: tanto a ação quanto a caracterização dos personagens devem respeitar a lógica interna das ações e prezar pela verossimilhança. Enredos devem ser lógicos e persuasivos. A composição mediante a interferência forças inexplicáveis ou artificiais não cabe.

Se a ação comanda o enredo, então sua organização será guiada pelos princípios de enlace e desenlace. Toda tragédia se funda no estabelecimento de um nó que precisa ser desatado. Esse nó circunstancial é a razão de ser da trama, o propósito que move os atores. Lembremos mais uma vez que não são os personagens, mas antes a ação que comanda a narrativa, cujo motor é o nó circunstancial. A manipulação do nó ao longo da trama causa pena e agonia. Os sentimentos de pavor e sofrimento se processam à medida que ele é atado e desatado.

São aspectos morais que regulam a simpatia com o destino do protagonista. Justamente esse componente estabelece o sentimento de comoção junto à audiência; sensação fundamental para o sentimento de catarse – esse misto de pena, medo e repulsa – em curso no momento do desenlace.

Uma vez que o enredo deve possuir uma única ação com um único fim, é necessário que haja um único nó. Em termos de estrutura da trama, a construção progressiva do nó (enlace) vai desde o início até um ponto de virada (a reviravolta), dando início à resolução do nó (desenlace), que segue até o final da trama. O nó oferece direção à ação, pois cria expectativas para a resolução e o desenlace. A trajetória da resolução do nó define um arco.

A mudança nessa trajetória da resolução, no movimento que vai de um sentido a outro, define um ponto de virada na trama, o que se explica pelo conceito de *metabasis*.

Na definição de tragédia, a ação única que comanda a trama precisa ter uma certa magnitude. E tal magnitude depende desse nó e da sua complexidade. A existência de uma ação única não impede o enredo de ser complexo. Há, portanto, uma diferença entre enredos simples e complexos. Nos primeiros, os nós e arcos são definidos no início e há uma estabilidade até o fim, quando se resolve a trama. Nos segundos, encontramos uma série de reviravoltas que mudam a trajetória da resolução do nó. No enredo complexo encontramos diversas ações subordinadas, organizadas hierarquicamente, e que se combinam na resolução da ação central. As ações, portanto, devem ser pensadas em termos de camadas ligadas por reviravoltas e reconhecimentos. Como já vimos, reconhecimento é a passagem da ignorância ao conhecimento. O reconhecimento deve ser lógico preciso transformar o laço emocional entre dois personagens, alterando a direção do arco. Mas não apenas. Deve também alterar os alvos de pena ou pavor, de afeto ou ódio. Reconhecimento é um momento central na redefinição do nó.

Frye, Aristóteles e a tragédia: uma discussão sobre diversos modos

A discussão sobre a tragédia abarca outras perspectivas distintas das de Hegel. É o caso de Frye (2014) que, recuperando a contribuição de Aristóteles, estabelece uma classificação baseada nas atribuições dos personagens em meio às suas tarefas. Aqui, encontra-se em questão a capacidade de ação, a possibilidade de se realizar um ato. Com isso, entende-se a *Poética* não como uma reflexão sobre a natureza moral dos gestos. Para Frye, o ponto de referência reside na distinção para os gestos do herói em *spoudaios* e *phaulos*, entendidos respectivamente como leve e pesado, e não como atos de nobreza moral. Com isso, pode-se agrupar um conjunto diverso de trabalhos mediante algumas categorias.

A classificação de *Anatomia da Crítica* estabelece cinco modos: mito, romance, mimético elevado, mimético baixo, ironia. O mito tem como herói um ser divino, superior em espécie a homens e ambiente. O romance, um ser superior em grau a homem e ambiente. O mimético elevado, um ser superior em grau ao homem, mas não ao ambiente. O mimético baixo, um ser que não é superior nem ao homem nem ao ambiente. O irônico, um ser inferior ao homem. A divisão oferece um ponto de partida, e não de chegada para qualquer análise. Toda obra se institui pela combinação desses termos. A coalescência de diversos modos está, por exemplo, em *Antônio e Cleópatra*, de Shakespeare (2022). Nela, Marco abarca o mimético elevado, consequência da história do declínio de um general; mas também o irônico, graças à maneira como termina escravizado pela paixão. Somente na aparência ambas as classificações se opõem de maneira excludente.

O trágico se define pela separação do herói e de sua sociedade, enquanto a comédia se pauta pela sua integração. Isso permite a existência de um romance trágico, um mimético elevado trágico, um mimético baixo trágico e um irônico trágico. A tragédia aristotélica, da qual *Édipo Rei* seria exemplar (e único) se refere ao mimético elevado, permitindo perceber diversas maneiras de encarar aquilo que o filósofo grego entendia como tragédia. Duas questões se revelam decisivas no estabelecimento do trágico: a tendência da literatura em adotar como tema homens no lugar de deuses; e as diferentes disposições que piedade e medo adquirem em cada um desses modos.

Para Frye, a experiência ocidental com a narrativa se define pelo deslocamento sistemático do mito (e de seu tratamento sobre deuses) para a ironia (que se refere a homens).

Como consequência de um processo de secularização, essas narrativas tendem a optar por personagens repletos de limitações: ou seja, humanos. Nisso, a tragédia mimética elevada surge como um ponto intermediário entre o mito e o irônico. Afinal, o mito se revela inviável na ficção moderna. Para a tragédia, tal mito versa sobre a destruição do deus – Hércules, Orfeu, Cristo – fato que se observa sempre com a “simpatia solene” descrita por Shakespeare em *Vénus e Adônis*. No que se refere ao romance, a principal maneira de retomar esse efeito será através do romance elegíatico, no qual a destruição do deus recupera tal “simpatia solene” graças ao fato de seu herói ser um deus apenas em parte. Essa criatura tem como herói um indivíduo capaz de se inserir em outro patamar graças à sua capacidade para dispor de acesso a poderes ou objetos mágicos. É *A Morte de Artur*, de Tennyson.

Como desdobramento de tal romance, o mimético elevado surge ao se estabelecer mediante o tema do princípio e do cortesão, típicos ao Renascimento. Trata-se da narrativa sobre um líder. A avaliação dos efeitos de piedade e medo oferecidos pela catarse se estabelecem de modo bem diferente no romance e no mimético elevado, e, consequentemente, no mimético baixo e no irônico. Isso decorre do fato de a catarse funcionar como uma espécie de ponto de troca entre aquilo que se encontra no divino e no humano. O romance lida com piedade e medo mediante sua aceitação., a aceitação consiste na exposição a certo tipo de circunstância introduzida na narrativa, cuja característica essencial reside em sua estranheza. É o “aventuroso”, o “maravilhoso”, a “melancolia pensativa”, o “resgate cavalheiresco”, o “encantamento lânguido”, a “fantasia criativa” (Frye, 2014, p. 151–2) de um mundo necessariamente mágico. Mas o mimético elevado versa sobre esses dois pontos como algo necessário de expulsar depois de ter sido criado. Esse, em específico, consiste no termo que recupera o sentido de catarse em Aristóteles.

Mas este mimético elevado conta com a *harmatia*, na qual o personagem excepcional se encontra em uma posição em que o julgamento sobre ele será sempre tanto positivo quanto negativo, a favor e contra. O desencadeamento desse efeito ocorre porque os atos desse indivíduo implicam certa confusão, consequência da grandeza desse personagem. Isso distingue esse modo do mimético baixo, baseado sempre em efeitos recorrentemente visíveis, dos quais o exemplo emblemático será a lágrima como demonstração pública de sentimento. O mimético baixo contém *páthos*, que consiste na necessidade não de purgar emoções, e sim de expô-las. Graças a esse traço, identifica-se esse herói como o *alazon*, aquele que pretende se transformar em algo que não possui a capacidade de ser. Seus exemplos remetem ao “erudito excêntrico” ou ao “filósofo obcecado” (p. 153).

No fecho desse processo de humanização, o herói irônico será o personagem cuja destruição se revela sempre absurda. A ironia apresenta a humanidade em toda a sua ausência de qualidades extraordinárias. O herói do mimético elevado é alguém dotado de capacidades associadas a suas pretensões; o do mimético baixo, de pretensões dissociadas de suas capacidades. Já a ironia apresenta-se quase que como um enigma, na distância recorrente entre aquilo que ocorre com o herói e quem esse mesmo herói é. Irônico é Sócrates quando justifica sua sabedoria alegando seu contrário, em uma capacidade que não se anuncia, e que se precisa perceber. Ocorre com o herói irônico algo sempre em descompasso com essas capacidades alegadas. A natureza da piedade e medo que desperta o trata como *pharmakos*, o bode expiatório, em meio a algo que se pode sempre encarar como acaso ou acidente. É Josef K. em *O Processo*, de Kafka (2005).

Considerações finais

Este texto buscou explorar duas perspectivas sobre a narrativa. Ambas remetem à importância da tragédia, mas cada uma segue em uma direção distinta. A primeira aponta

para uma tradição hegeliana, que se concentra no tema da moralidade, definindo-a como a unidade fundamental na análise dos enredos. A segunda abandona esse tema e se atém à maneira a partir da qual essas mesmas narrativas lidam com a capacidade do herói em realizar determinada tarefa, em relação à qual ele se encontra nos tipos mais diversos de situações. Essa segunda opção recupera Aristóteles a fim de expor uma tipologia que funciona como uma anatomia. Recorrendo a essa formulação, o texto apresentou um conjunto de conceitos que tiveram como objetivo permitir uma caracterização centrada na competência desses personagens, sem se concentrar nas implicações impostas a cada um deles graças às distintas visões de mundo em jogo. O resultado tende para uma abordagem formal, que recupera problemas de um autor fundamental para, a partir dele, apresentar um projeto original, possível de apropriar em outras investigações empíricas.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ed. 34, 2022.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- DORT, Bernard. La Nostalgie de l'épopée. In: BELLOUR, R. (Org.). *Le Western*. Paris: Gallimard, 1993. p. 55–70.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: É Realizações, 2014.
- GLUCKSMANN, André. Les aventures de la tragédie. In: BELLOUR, R. (Org.). *Le Western*. Paris: Gallimard, 1993. p. 71–88.
- HEATH, Malcolm. Introduction. In: ARISTOTLE. *Poetics*. London: Penguin Books, 1996. p. vii–lvi.
- JONES, John. *On Aristotle and Greek tragedy*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1980.
- KAFKA, Franz. *O processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- LUKÁCS, György. *Teoria do Romance*. São Paulo: Ed. 34, Duas Cidades, 2000.
- MATTOSO, Antônio; CAMPOS, Antônio Queirós. Introdução à Arte poética. In: ARISTÓTELES. *Sobre a arte poética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 20–29.
- PEREIRA, Maria Helena Rocha. Prefácio. In: ARISTÓTELES. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2008. p. 5–31.
- PINHEIRO, Paulo. Introdução. In: ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ed. 34, 2022. p. 7–38.
- RIEUPNEYROUT, Jean-Louis. *O Western ou o Cinema Americano por Exceléncia*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1953.
- SHAKESPEARE, William. Antônio e Cleópatra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022.
- THIERCY, Pascal. *Tragédias Gregas*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- VERNANT, Jean-Pierre. Myth and Tragedy. In: RORTY, A. O. (Org.). *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992. p. 33–50.

Filmes:

BROKEN arrow. Direção: Delmer Daves. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1950. 93 min.

FORT apache. Direção: John Ford. Estados Unidos: RKO Pictures, 1948. 128 min.

HIGH noon. Direção: Fred Zinnemann. Estados Unidos: United Artists, 1952. 85 min.

MY DARLING clementine. Direção: John Ford. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1946. 97 min.

STAGECOACH. Direção: John Ford. Estados Unidos: United Artists, 1939. 96 min.

THE MAN who shot liberty valance. Direção: John Ford. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1962. 123 min.