

A moderna poética da tragédia

Ana Portich

Como citar: PORTICH, A. A moderna poética da tragédia. In: GONZÁLES, M. E. Q. ; BROENS, M. C. ; MARTINS, C. A.(org.). **Informação, Conhecimento e Ação Ética**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012. p.195-200. DOI:<https://doi.org/10.36311/2012.978-85-7983-344-1>. p.195-200.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Sin derivados 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

A MODERNA POÉTICA DA TRAGÉDIA¹

Ana Portich

Demarcam-se aqui dois campos de investigação, a poética da tragédia derivada da preceptiva greco-romana, e o lugar que a filosofia moderna atribui à poesia trágica.

Roberto Machado, em livro seminal sobre o assunto – *O Nascimento do Trágico* – analisa uma série de interpretações filosóficas sobre a tragédia. Machado salienta que a tragédia recebeu diferentes interpretações na antiguidade e na modernidade, daí ser necessário tomar como ponto de partida a antiga poética da tragédia. Mas o que a torna distinta da moderna poética da tragédia?

Segundo Jean-Marie Beyssade (2001), no texto “Descartes e Corneille ou as Desmesuras do Ego”, durante o século XVII a tragédia grega foi reatualizada por dramaturgos franceses como Racine e Corneille, com base no modelo filosófico cartesiano, e é esse paradigma que estabelece um recorte entre as poéticas.

¹ A Márcio Suzuki.

Para Roberto Machado (2006, p. 7-8), Descartes dá início a um período em que “A certeza de todo pensamento e de toda verdade [se fundamenta] na autoconsciência do sujeito”. Ou seja, a ruptura se dá com “a identificação do ser ao sujeito considerado como *ego cogito*”. Mas, ao se formularem as primeiras poéticas, a personagem de tragédia não coincidia com o ser. Segundo Platão, os vários tipos de imitação, dentre os quais se situa a tragédia, localizam-se a um grau de distância da aparência, e a dois, do mundo das ideias, ocupando portanto o terceiro lugar em relação ao ser. Com efeito, n’*A república* consta que entre as obras de imitação “[...] e o real há uma distância de três graus”. (2006, p. 386-387).

Em termos semelhantes, Aristóteles discutiu a distinção entre *poiésis* e *práxis*. Assim, na *Ética Nicomaqueia*, a arte vincula-se à *poiésis* e ambas se distinguem da *práxis*: “A arte não trata de coisas [...] que existem ou passam a existir de conformidade com a natureza (estas coisas têm sua origem em si mesmas). Já que há diferença entre fazer e agir, a arte deve relacionar-se com a criação, não com a ação.” (ARISTÓTELES, 1985, p.117).

Como diz Jean-Pierre Vernant (1973, p. 235) em *Mito e Pensamento entre os Gregos*, “A *poiésis* define-se em oposição à *práxis*”, uma vez que a produção humana responde a uma finalidade inteligente e os processos naturais se realizam por acaso e sem previsão. Mas não há total separação entre esses dois domínios, pois “A operação do artesão permanece inscrita no quadro da natureza: ela não aparece como um artifício destinado a ‘transformar a natureza’ e a instituir uma ordem humana.” (VERNANT, 1973, p. 232). Isso porque o objeto fabricado obedece a uma finalidade análoga à do ser vivo, e sua perfeição consiste em adaptar-se à necessidade em vista da qual foi produzido. A arte que imita a ação permanece no nível do bom funcionamento das capacidades humanas, naturalizando-se.

Na ação o êxito não depende da arte, do conhecimento humano, pois em última instância se mostra decisivo o poder dos deuses. Assim, atividades como a agricultura e a guerra não se computam no âmbito da arte e da produção, que é o domínio do homem, e, sim, da ação, sendo necessário que os homens se remetam aos deuses através de sacrifícios e oráculos, para que o resultado lhes seja favorável.

Nesse sentido entende-se que Aristóteles (1990, p. 111) defina a tragédia prioritariamente como imitação da ação: “O elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas, felicidade] ou infelicidade reside na ação [...]; por isso, as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia”.

A arte poética contempla dessa maneira algo de indeterminado, pautado pela ação, pela *práxis*. Ao mesmo tempo em que a tragédia se afirma como produto do saber humano, deixa em aberto aquilo que escapa ao domínio do homem.

Quanto à moderna poética da tragédia, ela se diferencia da antiga por implicar o conceito de subjetividade (enquanto definidor de toda categoria de ser), e sua condição *sine qua non*, a liberdade, a autonomia do homem com relação à natureza e ao sobrenatural, em termos que não se aplicam à filosofia de Platão e de Aristóteles, pelas razões citadas até aqui.

Segundo Jean-Marie Beyssade (2001), a caracterização de personagens, bem como o andamento da trama da tragédia no século XVII – em especial a de Corneille – fazem uma constante referência à obra de Descartes.

No prefácio às *Meditações Metafísicas* (de 1641), Descartes (1979, p. 14) afirma que “O espírito humano, refletindo sobre si mesmo, não se reconhece como outra coisa, a não ser pensante”. A reflexão espiritual emana da livre iniciativa: “O espírito, que, usando de sua própria liberdade, supõe que todas as coisas de cuja existência haja a menor dúvida não existem, reconhece que é absolutamente impossível, no entanto, que ele próprio não exista.” (DESCARTES, 1988a, p. 11).

Para realizar o movimento de introversão que, na *Segunda Meditação*, acaba por reafirmar como verdade primeira “eu sou, eu existo” (DESCARTES, 1988a, p. 25), ou “*ego sum, ego existo*” enquanto *res cogitans* (§ 9), enquanto “uma coisa que pensa” (DESCARTES, 1988, p. 27), o ego faz uso de sua própria liberdade. A liberdade comparece aqui como condição prévia da verdade do *cogito* e do *sum*, índice este de um realismo congênito denunciado pela posteridade no emprego da própria expressão “*res cogitans*” (DESCARTES, 1979, p. 43). Contudo, porque a

liberdade que acompanha o *cogito* o salvaguarda de ser considerado como mera coisa, provém daí uma noção de subjetividade que funda o ser sobre o humanismo, de que deriva a moderna poética da tragédia, ao passo que a antiga poética da tragédia, como vimos ao abordar Platão e Aristóteles, de modo algum concentra o ser naquilo que é humano, nem defende a total autonomia das personagens.

Peças de Corneille como *Polieucto*, escrita em 1642, apenas um ano depois de publicadas as *Meditações Metafísicas*, ilustram a ligação entre o poder de decisão, de que se reveste a faculdade da vontade, e a afirmação “eu penso, logo existo” (DESCARTES, 1988b, p. 46), feita no *Discurso do Método*. A vontade subordina-se, segundo a *Quarta Meditação*, a ideias claras e distintas produzidas pelo entendimento, pendendo a seu favor: “[...] para afirmar ou negar, perseguir ou fugir às coisas que o entendimento nos propõe, agimos de tal maneira que não sentimos absolutamente que alguma força exterior nos obrigue a tanto.” (DESCARTES, 1988a, p. 50).

Se não houver razão para preferir uma ou outra opção, a vontade permanece em estado de indiferença. “Com evidências tão grandes quanto a do *cogito* [penso, logo existo], em que o estado de indiferença se dissipa completamente, a total liberdade consiste em aderir à verdade manifesta pelo entendimento.” (BEYSSADE, 2001, p. 280) Mas a possibilidade de decidir pela pior alternativa e contra a forte inclinação motivada pela razão continua valendo.

A grandeza dessa recusa é tematizada por Corneille em personagens que Beyssade denomina “heróis negros”, cujo empenho pela livre disposição de si, contra toda exterioridade, suplanta evidências a fim de exercer um poder absoluto ou incondicionado sobre si mesmo, sobre tudo e sobre todos.

Em compensação, os “heróis brancos” dominam essa tendência, exercendo controle sobre suas próprias emoções e “tentando rejeitar o que se lhes impõe como natureza dada.” (BEYSSADE, 2001, p. 285)

Ambas as figuras de onipotência adéquam-se à condição dos reis que protagonizam as tragédias de Corneille, embora sua grandeza de alma difira na medida em que o criminoso se isola dos outros, enquanto o

virtuoso, não. Isso porque, tentando libertar-se de qualquer imperativo, o criminoso foge de todos e até de si mesmo, perecendo por autodestruição.

Em *Átila* (1667), o protagonista tenta matar a própria amada para recuperar sua independência, como na seguinte fala de Átila a Aldione:

Ah! Demais é vosso encanto; a alma minha, altaneira,/ Que almeja sob meus passos fazer tremer a terra inteira,/ Eu, que tudo quero, ao vos ver, assim,/ Malgrado todo o orgulho, já não sou dono de mim. [...] / Proibi vossos olhos de brilhar, são invencíveis,/ Esse brilho e meu valor são incompatíveis,/ Tratai-me com desdém, tratai-me com desprezo,/ Devolvendo-me a mim mesmo, a qualquer preço. (CORNEILLE, 1998, p. 721).

Libertar-se de qualquer jugo faz com que Átila acabe subjugado pela paixão da dominação universal e pela prevenção contra outros reis ou mesmo vassalos. Hesitante em seu próprio interior, recai “[...] no estado cartesiano da indiferença negativa, assaltado por inclinações contraditórias” (BEYSSADE, 2001, p. 294), com nenhuma das quais consegue se comprometer.

Para Descartes – ainda na *Quarta Meditação* –, quanto menos indiferente, mais digna é a vontade. O mais alto nível de liberdade consiste em aderir à verdade aprovada pelo entendimento, ao passo que não se decidir por um lado ou por outro “constitui o grau mais baixo de liberdade e demonstra antes uma falha do entendimento do que perfeição da vontade” (DESCARTES, 1988b, p. 51).

Exemplo de heroína positiva corneilleana é Paulina, esposa de *Polieucto*, que nutre por ela um amor correspondido, muito embora Paulina tenha ao mesmo tempo mantido em segredo seu amor por Severo, sem combatê-lo, mas sem entrar em conflito com os dois sentimentos. No segundo ato da peça, Paulina confessa a Severo:

Sim, eu o amo, senhor, sem que de tal me escuse./ Que outro, a vos lisonjear, de vossa fé abuse. [...] / Mas me impunha outras leis do dever o interesse:/ Qualquer nó que meu pai para mim escolhesse,/ Ainda que aos sumos dons que ornam vossa pessoa/ Juntásseis o esplendor todo de uma coroa,/ Por mais que eu vos amasse, e a outro ódio houvesse tido,/ Houvera suspirado, e houvera obedecido./ E de minha razão lei soberana e fria,/ Vencendo meu amor, o ódio dissiparia. (CORNEILLE, 1970, p. 317).

Já na tragédia *Nicomedes* (1651) este, que se tornaria rei da Abissínia para libertá-la dos romanos, chega ao trono com apoio de seus dois irmãos, que inicialmente pleiteavam o direito de reinar mas por fim o reconhecem como soberano. “Assim, quando a grandeza de alma se exerce de modo positivo, na dimensão da virtude, ela não isola o eu e os outros”, conclui Beyssade (2001, p. 293).

Para Descartes, regrar-se a si mesmo antes de ser escravizado pelas próprias paixões é sobretudo uma necessidade metafísica, uma vez que, como foi dito, o ser coincide com o domínio humano de um ego racional. A desmedida na tragédia moderna, mais do que representar aquilo que exceda a esfera de atuação do homem, representa o excesso de si mesmo.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*, 1450a16. Trad. de E. de Sousa. Lisboa: Casa da Moeda, 1990.
- _____. *Ética a Nicômacos*, VI, 1140a. Trad. de M. da Gama Kury. 3. ed. Brasília: Ed. Unb, 1985.
- BEYSSADE, J.-M. Descartes et Corneille ou les démesures de l'ego. In: _____. *Descartes au fil de l'ordre*. Paris: PUF, 2001.
- CORNEILLE, P. Attila, III, 2, vv. 817-820 e 841-844. In: _____. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1998.
- _____. Polieucto, II, 2. Trad. de J. Klabin Segall. In: _____. *Teatro clássico*. São Paulo: Martins, 1970. v. 5.
- DESCARTES, R. Resumo; Meditação Segunda; Meditação Quarta. In: _____. *Meditações*. Trad. de J. Guinsburg e B. Prado Jr. São Paulo: Nova Cultural, 1988a. (Coleção Os Pensadores).
- _____. Quarta Parte. In: _____. *Discurso do Método*. Trad. de J. Guinsburg e B. Prado Jr. São Paulo: Nova Cultural, 1988b. (Os Pensadores, 1).
- _____. Préface; Méditation Seconde. In: _____. *Méditations métaphysiques*. Paris: PUF, 1979.
- MACHADO, R. *O nascimento do trágico*: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- PLATÃO. *A república*, X, 599a. Trad. de A. L. A. de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- VERNANT, J.-P. *Mito e pensamento entre os gregos*. Trad. de H. Sarian. São Paulo: EDUSP, 1973.