



Sobre o trágico e o enredo ficcional

Pedro Dolabela Chagasⁱ (UFPR)

Resumo: Análise do enredo trágico pela apropriação da psicologia evolutiva, dissociando-se a reflexão teórica do juízo de valor artístico. O enredo como construto narrativo; personagens, conflitos e desfechos como respostas a interesses naturais da espécie humana; suas funções hipotéticas (de “mapeamento” e “aprendizado”) dentro da nossa história evolutiva. Abordagem evolutiva das formas e funções da ficção; resgate das noções de “empatia” e “verossimilhança”. Diferenças e semelhanças entre o enredo trágico na antiguidade e na modernidade.

Palavras-chave: trágico; ficção; psicologia evolutiva; teoria da narrativa.

Abstract: Analysis of the tragic plot through the appropriation of evolutionary psychology, with the dissociation between literary theory and artistic value judgment. The plot as a narrative construction: characters, conflicts and closures as responses to natural interests of the human species; their hypothetical functions (of “mapping” and “learning”) throughout our evolutionary history. Evolutionary approach to fiction’s forms and functions; the notions of “empathy” and “verisimilitude”. Differences and similarities between the tragic in ancient Greece and in modern times.

Key words: tragic; fiction; evolutionary psychology; theory of narrative.

Deflacionar a teoria do trágico pela apropriação da psicologia evolutiva, dissociando-se a reflexão teórica do juízo de valor artístico pela ênfase de elementos que um Ésquilo e um Shakespeare compartilham com produções não canonizadas; falar do enredo trágico, mas não da tragédia como gênero ou do trágico como condição “existencial”; tratar de personagens, conflitos e desfechos numa longa diacronia, identificando-os como estímulos narratológicos a interesses naturais dos indivíduos de uma espécie altamente social, de evolução culturalmente condicionada: em linhas gerais, eis os temas deste artigo. Olharemos para um passado vertiginosamente distante, mas também para o presente mais próximo, especialmente ao admitirmos com o componente formulaico do enredo trágico, que persiste à revelia da excelência artística que certas obras possam apresentar: mesmo que parte do cânone ocidental tenha trabalhado tanto para se desgarrar dele, esse esforço

não diminuiu significativamente a sua presença, o que ressalta a vitalidade dos interesses a que ele atende – hoje e desde sempre.

Em sua flexibilidade constitutiva, a fórmula é bem conhecida: o conflito impõe sofrimento ao herói; enredos operam num padrão de crise, desenvolvimento e conclusão do conflito; eles revolvem as condições elementares de formação da subjetividade em seu *locus* social particular (determinado pelo seu nascimento e condições de desenvolvimento), ao colocarem em crise a sustentação da subjetividade pela emergência de conflitos situados no plano mais imediato da sua vida pessoal (envolvendo o amor e o compromisso conjugal, a morte e a doença, relações de poder e *status*, e assim por diante). Este padrão comporta uma infinidade de atualizações possíveis – incluindo a frustração intencional das expectativas do público – em diferentes contextos sociais, históricos e culturais, assim como em gêneros e mídias distintas. Para explicar a sua ancestralidade e universalidade a psicologia evolutiva pressupõe a ficção, em geral, como um simulador de baixo custo para o aprendizado social, ao estimular a mente à experiência imaginativa de cenários alternativos às experiências vividas preparando-nos, desse modo, para o enfrentamento de situações análogas na vida real. Com isso o estranho prazer despertado no público pelo testemunho do sofrimento do herói em sua crise de difícil superação é explicado pela empatia que, a meio caminho entre a distância e o compartilhamento do sofrimento, permite assimilar a experiência alheia como experiência adquirida – assim se processaria o aprendizado produzido pelo enredo trágico, com sua carga de sofrimento, a violência das suas tomadas de decisão e a intensidade dramática de ações que de outro modo não experimentaríamos de maneira segura. Veremos que esse aprendizado não precisa assumir forma reflexiva, i.e. ele não precisa emergir como tal à consciência (não precisamos nos tornar dele conscientes) para mostrar-se efetivo: mesmo que da experiência semântica e afetiva provocada pelo enredo trágico não derivemos qualquer “significado” ou “interpretação”, ela pode, ainda assim, renovar os nossos hábitos de mapeamento do mundo imediato, sem que isso implique uma passagem necessária à intelecção.

Trata-se de um processo cognitivo peculiar, no qual a nossa consciência da ficcionalidade da obra não diminui o nosso envolvimento afetivo com ela, conforme a antiga constatação de Coleridge que é hoje apoiada em evidências empíricas que vão da atuação dos neurônios-espelho ao registro das manifestações corpóreas (corações batendo mais rápido, transpiração mais intensa, respiração ofegante...) durante a experiência da

ficção. Sim, nós podemos responder emocionalmente às emoções de personagens ficcionais de maneira análoga – ainda que menos intensa, além de semanticamente diferenciada pelo *interesse* imposto pela distância (obviamente nós nos interessamos pelo conflito de maneira diferente dos personagens) – às nossas reações diante de estímulos semelhantes recebidos no mundo real. A consciência da irreabilidade não impede que o “verossímil” ludibrie o nosso aparato cognitivo, um verossímil que, aqui retomado em sua acepção aristotélica e lançado contra os paradigmas (formalistas, estruturalistas, pós-estruturalistas...) do “texto”, reassume a sua cidadania teórica para descrever tanto o interesse manifestado pela grande maioria das obras ficcionais em convencer o leitor da plausibilidade dos mundos que elas apresentam, quanto as estratégias textuais mobilizadas para tanto.

É como ficção, então, que o trágico manifesta as especificidades que Aristóteles já discutia: as conotações sociais do *agon* que transparecem nas relações de um círculo pequeno de personagens, unidos ao herói por laços de amor, parentesco, lealdade, amizade; a produção de empatia ao mesmo tempo pessoal e socialmente condicionada; um herói que não é essencialmente “bom” ou “ruim” no plano moral, mas que estará em “erro”... Há diferenças importantes entre a Grécia e a modernidade: o *agon* (termo pelo qual nos referiremos ao confronto direto entre os personagens, reservando a palavra “conflito” à acepção narratológica de “crise que motiva a ação”) não raro dará lugar à *inadaptação* psicologicamente motivada, que se impõe ao herói mesmo sem o intercurso de um opositor visível; de maneira semelhante, a “catástrofe” (o assassinato, o suicídio, a mutilação que demarca a irreversibilidade da sua condição final) abrirá espaço a outros tipos de “infortúnio”, como a “alienação” e a “decadência” – igualmente irreversíveis, em todo caso. Mas aqui o que nos interessa é a persistência de padrões de enredo que aproximam o cânone de produções talvez artisticamente menos interessantes, mas igualmente direcionadas a interesses antropológicamente comuns.

Neste ponto vale antecipar o incômodo pela possibilidade da indistinção, tão costumeiramente manifestado no ambiente acadêmico da filosofia e dos estudos literários. Ao destacarmos elementos comuns, o objetivo não é nivelar a qualidade das produções: o componente trágico que Margaret Cohen identifica no romance sentimental francês não o torna artisticamente tão interessante quanto *Hamlet* – mas este não é o ponto. Um romance sentimental aborda um conflito radicado no ambiente familiar; *Hamlet* aborda um

conflito radicado no ambiente familiar; *Édipo Rei* aborda um conflito radicado no ambiente familiar: mesmo que eles não se limitem a isso, o caso é que eles também são isso, algo que a crítica considera trivial demais para falar a respeito. Tal como a moldura do quadro ou o papel do poema, a estória familiar parece ser vista como hábito ou convenção, e não como escolha: leituras de Shakespeare falam sobre a política inglesa da época, as metamorfoses na epistemologia do renascimento, a “condição existencial” do “sujeito moderno”, mas as possibilidades genericamente abertas ao enredo centrado na quebra dos laços familiares de confiança não costumam ser objeto de análise. É curioso: o “gênio” é supostamente livre para abordar uma infinidade de temas, a ficção é um campo de exploração de possibilidades infinitas, e no entanto as grandes tragédias seguem contando estórias de pais e filhos, maridos e mulheres, irmãos e irmãs, amigos e rivais... Que isso seja assim não é tudo que interessa, nem tudo nivela. Mas que isso seja assim, e não de outra maneira, é algo que demanda atenção.

Em sua perspectiva de longuíssima duração, o evolucionismo se difere do historicismo e do culturalismo que estão na base do treinamento da pesquisa em literatura. Ao invés de priorizar elementos que conferem especificidade – e valor... – a cada ambiente cultural e histórico distinto, a psicologia e a antropologia evolutiva destacam interesses e comportamentos universalmente presentes na nossa espécie, pressupondo que desde mais ou menos a época em que foram feitas as pinturas de Lascaux e Altamira nós temos sido mais ou menos o mesmo animal – o mesmo tipo de bicho.

Parte-se do pressuposto que a psicologia das relações pessoais evoluiu em conjunto, numa relação de *feedback* (como causa e consequência) com as nossas aptidões e predisposições mentais, dentro da socialização própria a pequenas coletividades que viviam da coleta e da caça. Eram sociedades hierarquizadas sob as linhas do sexo e da idade, e segmentadas na distribuição de responsabilidades e tarefas, e as suas principais fontes de conflito envolviam o acesso à alimentação, à reprodução (pois era raro que houvesse parceiros para todos em idade reprodutiva), a posições de prestígio e influência e ao confronto ou cooperação com outros grupamentos humanos. Estas fontes potenciais de conflito geravam uma tensão contínua, mais ou menos intensa em cada momento, impondo individual e coletivamente a necessidade de saber enfrentar, no âmbito das relações interpessoais, as ameaças externas e internas ao equilíbrio de tribo, o que fez com

que a nossa psicologia se desenvolvesse para o mapeamento de um quadro dinâmico de relacionamentos pessoais em que os afetos tinham motivações simultaneamente materiais (i.e. relativas à subsistência), culturais (vinculadas a crenças e valores) e políticas (vinculadas à distribuição de poder). Desse modo, assim como o nosso senso de conforto visual (a tranquilização proporcionada pelo verde, o gosto pela paisagem relativamente aberta...) se desenvolveu durante a nossa longa permanência na savana africana, também a psicologia das relações pessoais teria evoluído durante o Pleistoceno, cristalizando características que a recente – numa escala evolutiva – passagem à civilização não teve tempo de alterar substancialmente. Isso não implica recuar a um darwinismo selvagem e afirmar que todas as nossas produções têm a reprodução como motivação: trata-se apenas de supor que os nossos padrões de orientação e interação social se desenvolveram para a lida com cenários como aqueles, em que a totalidade da vida afetiva englobava poucas dezenas de pessoas reunidas num mesmo núcleo, fazendo com que os dramas potencialmente inerentes às relações de autoridade, competição, consanguinidade, cooperação, confiança e troca se desenrolassem em lugares contíguos, envolvendo os poucos agentes aos quais o universo afetivo se resumia – então, como ainda hoje? De certa maneira, é o que sugere não somente a psicologia evolutiva, como também as manifestações modernas do trágico, nas quais o tamanho cada vez maior da sociedade contemporânea não fez alterar substancialmente a dinâmica do conflito: em meio ao gigantismo e complexidade das sociedades modernas os personagens seguem se orientando por pequenas redes de relacionamento pessoal, organizadas por expectativas de lealdade e cooperação, tensionadas pela competição e pela traição, mesmo que no mundo real a quantidade de informação e a impessoalidade do relacionamento público tenham acarretado uma desorientação nos tratos pessoais que inexistia em meio à relativa estabilidade e regularidade da tribo. Na metrópole de São Petersburgo, é nas relações de respeito, cooperação, fidelidade e amor com outros poucos personagens que o “peso do mundo” se faz sentir sobre o herói de *Crime e Castigo*.

Visto nestes termos, o trágico não se confunde com as suas manifestações literárias e conceitualizações teórico-filosóficas ao longo da história. Se atinarmos não para as diferenças de superfície dos enredos, mas para as recorrências de fundo, veremos, por exemplo, que na modernidade a subjetivação da razão e a singularização da psicologia dos personagens, em paralelo à complexificação social e à multiplicação das alternativas de ação individual, em conjunto favoreceriam a qualificação do “erro” (ou “falha”) do herói, que

Aristóteles tanto enfatizava, como sintoma da “inadaptação” de um personagem em conflito com o “mundo”, fazendo com que a “catástrofe” recaísse sobre um sujeito solitário em sua oposição a uma sociedade delineada como “subjetividade hegemônica”. Mas isso não eliminou o desfecho na “catástrofe” ou no “infortúnio” como cristalização da passagem “da dita para a desdita”, nem a localização do conflito entre indivíduos unidos por laços de confiança (de parentesco, lealdade, amizade, amor). Tampouco perdeu importância a empatia do público pela condição do herói, mesmo que, na modernidade, ela não raro demandasse a crítica radical a certos aspectos do mundo. E o mesmo se aplica a outros elementos destacados na *Poética*: que a passagem “da dita para a desdita” envolva não apenas um drama pessoal, mas também o declínio da posição social do herói; que a falha do herói seja motivada pelo erro, e não pela maldade, o reduziria o interesse tão-somente à expectativa da punição; que a narrativa seja internamente bem articulada a ponto de suscitar a impressão de “necessidade” na sucessão dos acontecimentos, agarrando a atenção do público para a dramaticidade ao desfecho; que eventos e personagens pareçam “verossímeis”, condição sem a qual não se afirma o engajamento afetivo do público, não se favorecendo tampouco a imaginação das implicações potenciais das ações ficcionais em situações análogas no mundo real; que o desfecho seja fomentado não pelo acaso ou pela intervenção divina, mas pelas escolhas dos personagens, sobre as quais recairá o julgamento do público. Todos eles continuam sendo elementos decisivos para o efeito trágico, cuja dimensão emocional e cognitiva revolve fundamentos antropológicos transversais – ou subjacentes – à história da arte.

Pois a motivar o público para a experiência da estória trágica está a sua predisposição a apreciar, sob a proteção da ficção, a oportunidade de envolvimento emocional com conflitos potencialmente próximos na vida social, como aqueles motivados pela quebra das expectativas de fidelidade e lealdade que dão sustentação psicológica e fundamentação racional à vida em grupo. Não importa que o conflito se estabeleça entre posições opostas e igualmente justificadas – conforme reza a *doxa* hegeliana –, mas que ele se interponha entre *amigos*. Pode ser um conflito entre indivíduos, entre grupos, entre indivíduo e grupo, desde que os tipos de vínculos em crise estejam entre aqueles que conferem estrutura às relações interpessoais, às crenças coletivas e/ou à distribuição de poder: no enredo, a crise do vínculo estruturante é observada em suas repercussões sobre a estabilidade psíquica e o pertencimento social dos atores envolvidos. Não é necessário que

o enredo leve à sua ruptura definitiva: o que importa é que a crise remeta, explicitamente ou em negativo, a padrões de conduta que favoreceriam a estabilidade do grupo, mesmo que esses padrões não sejam objeto de elogio (como acontece, por exemplo, em obras nas quais a *resignação* é sugerida como comportamento contraposto àquele que provocara a crise). Nisso revelam-se a fundamentação ética e as implicações moralizantes do trágico, que coloca em questão a possibilidade ou impossibilidade de desviar-se da ordem sem incorrer-se num modo de vida destrutivo ou autodestrutivo: no plano do enredo, o juízo dos demais personagens sobre as consequências das ações do herói para a vida coletiva desvelará valores e expectativas hegemônicas, mas também derivará das características imanentes à vida que, com as suas ações, o herói construiu para si. Em linhas gerais, a moralidade da forma de vida suscitada pelo conflito se molda à quadratura proposta por Kekes: para afirmar-se com justiça que uma vida é boa, *“the judgment of the agent should concur with the judgment of knowledgeable observers of the life, and both judgments should be grounded on lasting personal satisfaction and overall moral merit being attributed to the agent.”* (KEKES, 1993, p.9) Na modernidade, o trágico muitas vezes se revelará na incapacidade que o herói manifesta em construir para si uma vida “feliz” pela sua recusa a adequar-se a modelos normalizados de vida vistos como essencialmente ruins, a resignação a eles projetando-se como via conciliadora a ser rejeitada.

Em meio a tamanho sofrimento e angústica emerge o prazer do espectador: como explicá-lo? Pensemos a “catástrofe” e o “infortúnio” numa “engenharia reversa” que parta do desfecho do enredo para examinar as razões que impõem à produção do efeito trágico a escolha, pelo autor, de personagens e conflitos de certo tipo. A catástrofe não é um “corolário” necessário ao enredo trágico, e já Aristóteles, ao dividir o *mythos* em “peripécia”, “reconhecimento” e “catástrofe” (“ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes” (ARISTÓTELES, 1993, p.63), sabia que nem todas as obras nela desembocavam. Em todo caso, ele era categórico ao recomendá-la ao poeta: ao tornar irreversível a “passagem da dita para a desdita” – pois dela não há retorno possível à normalidade anterior –, a catástrofe integrava a “estrutura correta” da composição, e comprovava-o que, “na cena e nos concursos teatrais, as Tragédias deste gênero mostram-se como as mais trágicas, quando bem representadas” (ARISTÓTELES, 1993, p.69). Esta distinção entre o gênero (a “tragédia”) e o adjetivo (“trágica”) é crucial, pois o adjetivo era mobilizado pelo estagirita para elogiar o efeito que

as composições que culminavam na catástrofe produziam na audiência, o misto de terror e prazer que não apenas provocava aplausos, mas também o desejo de experienciá-lo mais e mais vezes: como explicar este afeto?

Nada a ver com a catarse, segundo Paul Bloom: experiências emocionais intensas não possuem efeito purgativo; pelo contrário, elas nos excitam (BLOOM, 2010, p.192). Bloom prefere situar o apelo daquele tipo de enredo na sua condição de exercício que nos prepara mentalmente para situações negativas, como um simulador que nos permite antecipar experiências ruins sob uma distância segura. Isso aproxima a explicação do prazer do público pela catástrofe de outra passagem célebre da *Poética*, segundo a qual a nossa consciência da condição de representação do mímema nos permite “contempla[r] com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [...] animais ferozes e cadáveres” (ARISTÓTELES, 1993, p.27): na perspectiva de Bloom, aquela consciência garante a *segurança* necessária para que nos envolvamos sem restrições em situações que, na vida real, seriam altamente perturbadoras; é o nosso distanciamento natural da ficção que nos permite experienciar o trágico como um “experimento mental” emocionalmente carregado, que versa sobre os limites impostos pela nossa condição ao mesmo tempo individual e social. Se o público adora testemunhar empaticamente a catástrofe, Bloom compara-o às brincadeiras de luta, prática que prepara as crianças para cenários futuros em que aquelas habilidades físicas se mostrarão úteis: por analogia, se as lutas são jogos – brincadeiras, encenações – físicos, as histórias são jogos intelectuais “*in which we vicariously explore new situations*” (BLOOM, 2010, p.193). Para que o jogo funcione, é preciso que a distância garantidora da segurança não bloqueie o vínculo empático com o herói, sem o qual o testemunho do sofrimento poderia assumir conotações equívocas – o sadismo, entre outras... Pois não há controle eficaz da experiência, e o prazer sádico figura entre as reações que o trágico pode, sim, estimular; seja como for, esta possibilidade de desvio de função não diminui a plausibilidade da explicação que Bloom oferece da nossa atração pela catástrofe: assim como a simulação da luta produz aprendizado ao permitir que as crianças pratiquem e desenvolvam certas habilidades, o aprendizado sugestionado pela vivência simulada, mas emocionalmente intensa, de situações que levariam à fragilização dos vínculos comunitários, conjugada mais ou menos claramente à sugestão de condutas que poderiam impedir que aquela fragilização

acontecesse, este componente de aprendizado fornece uma explicação plausível para o apelo do trágico.

Tal aprendizado não precisa tornar-se objeto de intelecção para mostrar-se efetivo: ele pode concretizar-se como fertilização daquelas “capacidades, aptidões e *know-how* geral que possibilitam que nossos mentais atuem” (SEARLE, 2006, p.249), elementos que, em conjunto, John Searle denominou de *background*. A hipótese é que “fenômenos intencionais como significados, entendimentos, interpretações, crenças, desejos e experiências só funcionam dentro de um conjunto de capacidades de *Background* que não são, elas mesmas, intencionais” (SEARLE, 2006, p.250): quaisquer conteúdos dos quais nos tornemos conscientes sob registros intencionais – como um juízo ou uma opinião – manifestam-se como tais apenas ao figurarem sobre uma “rede” de outros juízos e opiniões que, no entanto, não figurarão intencionalmente naquele momento. O caso da linguagem é o mais ilustrativo: para compreendermos um enunciado precisamos conferir à sua interpretação uma “condição de satisfação” que será contingente àquele caso particular, impondo o recurso a um *Background* específico do qual, no decorrer da própria interpretação, não nos tornamos conscientes. Ao *Background* recorreremos automaticamente, mas irrefletidamente, em nossa resposta a estímulos ambientais de toda ordem, e como regra geral – o que inclui o aprendizado que viemos discutindo – a sua renovação ou ampliação envolverá a memória, compreendida “como um *mecanismo* para a geração da performance geral, inclusive pensamentos e ações conscientes, baseada na experiência passada” (SEARLE, 2006, p.267). A nossa sugestão, então, é que o aprendizado pela ficção (e pelo trágico, em particular) pode ser compreendido como uma renovação da memória que, prospectiva e retrospectivamente, e de maneira subjacente à nossa percepção e formulação consciente, fertilize os nossos hábitos e capacidades interpretativas dos eventos e coisas ao nosso redor. Se a interpretação de um texto, de uma expressão facial, ou de um acontecimento real não pressupõe um “ato de interpretação” conscientemente praticado como tal, mas sim o “entendimento imediato, normal, instantâneo de emissões [...] com relação a um *Background*, [sem] que haja algum passo lógico envolvido” (SEARLE, 2006, p.275), ao contribuir para alterar os componentes do *Background* a ficção afirmaria o seu potencial formativo – que, por sua vez, teria sido decisivo para a sua evolução como prática regular humana.

Da maneira como hoje a conhecemos, pode-se supor que a ficção evoluiu a partir do progressivo delineamento, e posterior elaboração livre, das experiências psicológicas dos personagens daquelas narrativas orais que, inicialmente, teriam evoluído como experimentos mentais direcionados à solução de problemas práticos, relativos à obtenção de recursos e à atenção a perigos reais: com a representação cada vez mais elaborada dos estados mentais dos personagens, a ficção passaria a remeter, com o passar do tempo, a ideias, temores e angústias afetiva e refletidamente compartilhadas pela tribo, tornando-se capaz de *"portray and examine inner experience and demonstrate an adaptive relevance that extends beyond [practical] issues. Stories [...] are about human life – the desires, emotions, calculations, struggles, frustrations, and pleasures that are the stuff of human experience"* (DUTTON, 2009, p.117) – frase cujo termo decisivo é a preposição "about", não destacada no original. Pois foi ao permitir que a vida próxima fosse observada a distância que a ficção adquiriu funções que iam além das necessidades imediatas dos indivíduos e das coletividades, passando a apresentar cenários inexistentes, ou mesmo contraintuitivos, nos quais os personagens seguiam pensando e sentindo, agindo e reagindo, porém, humanamente. E o caso é que, *"for an intensely social species such as Homo sapiens there was an advantage in the ancestral environment in honing an ability to navigate in the endlessly complex mental worlds people shared with their hunter-gatherer compatriots"* (DUTTON, 2009, p.118): ao encenar conflitos envolvendo relações de parentesco, posições de *status*, o sexo e a criação dos filhos, as obrigações morais e as disputas por recursos materiais, além de atos de tirania, benevolência, conformidade, egoísmo e assim por diante, a ficção permitia antecipar intelectual e emocionalmente cenários possíveis, bons e ruins, através da navegação do universo mental dos personagens em seus cursos de ação e juízo, em suas necessárias implicações morais. Nesse bojo, o trágico se cristalizou como o tipo de estória que, encenando ou não um confronto entre duas personagens, ou um conflito em que ambas as partes têm razão, ou a cisão entre perspectivas inconciliáveis, encenava, em todo caso, a impossibilidade de conciliação entre um personagem e certos elementos da ordem moral, da ordem política, do *ethos* dominante no grupo. É sobre o pano de fundo das leis do grupo que o trágico se manifesta: é no conflito com a posição individual que a visão hegemônica ascende ao primeiro plano, para ser revalidada ou restringida em sua universalidade.

Por isso a catástrofe final, na medida em que ela é explicada (ou às vezes justificada) pela racionalidade da ordem, demanda que essa racionalidade seja retórica e performativamente apresentada como consenso, mesmo que para colocá-lo em xeque num caso-limite. Também por isso a catástrofe não pode decorrer do arbítrio ou da tirania alheia: são as escolhas e a personalidade do herói que o incapacitarão para uma vida social que, bem ou mal, parece manejável ou negociável para os demais personagens. Daí que, no trágico moderno, torna-se desnecessário até mesmo o evento instaurador da crise: é profundamente trágico o esvaimento lento, idiossincraticamente motivado, a dissolução pela inação daqueles personagens mais inadaptados de Faulkner, Fitzgerald e Hemingway. Em Atenas prevalecia o *agon* como o conflito direto entre as personagens estabelecido pelo evento conflagrador da ação, desembocando na catástrofe como demarcação violenta da irreversibilidade da queda do herói. Na modernidade, a inadaptação marca a incapacidade, psicologicamente motivada, de pertencimento social de um personagem que, mesmo que alheio a conflitos claramente motivados e mesmo que nenhum acontecimento notável se interponha, acaba numa condição de “infortúnio” que se prolongará indefinidamente. São construções diferentes, que podem misturar-se; em comum, elas remetem à vida presente, mas têm desenlaces pouco usuais: mesmo que os conflitos remetam a universos familiares, a catástrofe – a total decadência, a solidão radical... – são tão raros no mundo real quanto o “felizes para sempre” das estórias infantis. É o claro exagero, de função igualmente clara: exagerar a ameaça que paira sobre o indivíduo “em desvio” é dramatizar a relevância social do tema colocado, estratégia que torna menos surpreendente a identificação por Margaret Cohen (1999) de um parentesco entre a tragédia e um subgênero romanesco do qual se imaginaria que ela fosse radicalmente apartada: o “romance sentimental”, hoje esquecido, mas que era popular na França antes da emergência do “romance realista”.

Cohen observa que, em pleno século XIX, a subjetivação da razão prática e a exposição da vida interior dos personagens não eliminaram que as suas condutas fossem julgadas como em Atenas, i.e. a partir dos seus graus de adequação ou desvio daquelas expectativas de conduta normativamente pressupostas para a coesão social, mas cuja presença na vida pública é ordinariamente silenciosa, vindo adquirir visibilidade, no enredo, sob a forma do conflito. Mudariam as codificações ou expressões sociais do conflito, mas não a sua radicação nas tensões pertinentes ao pequeno círculo de relações íntimas: no caso do “romance sentimental”, o imperativo pessoal da felicidade privada – as “leis do

coração” – se chocavam com os imperativos da fidelidade conjugal ou da obediência filial ao arranjo matrimonial, normas cujo não cumprimento podia levar à catástrofe. Em jogo estava a conciliação entre o direito pessoal à livre expressão e autodeterminação (erigido após a Revolução como ideal normativo na vida pública) e a obediência à família (unidade garantidora da subsistência material e organizadora das relações pessoais, na vida privada). Profundamente subjetivados, dramas pessoais assumiam conotações políticas naquele subgênero moderno que, no entanto, explorava o trágico como ele sempre havia sido: Cohen fala da “ressonância coletiva” do “romance sentimental”, da conotação imediatamente coletiva daqueles conflitos que pareciam estritamente pessoais à primeira vista, mas que traziam a macropolítica à intimidade da vida privada ao reciclarem elementos do enredo trágico – em especial a concentração em núcleos reduzidos de personagens integrantes do mesmo círculo social, com ações transcorrendo em espaços limitados aos locais de encontro entre os amantes (casas, jardins, uma viagem ocasional...), estreitamentos que hiperbolizavam a intensidade dramática do enredo. Decerto aqui não se destacavam ainda as diferenças que viriam à tona quando, mais tarde, a inadaptação poria em segundo plano o *agon* e a catástrofe: tornar-se-ia raro, então, aquele personagem idealizado como tipo representativo de defeitos ou virtudes ideais, passando a ser priorizada a individualização psicológica (que não nublaría a dimensão moral do conflito, em todo caso); em sintonia com isso, o tom muitas vezes enfático do “romance sentimental” daria lugar ao distanciamento afetivo, que ao eliminar o didatismo da produção de empatia não diminuiria, porém, a percepção de gravidade da crise encenada. O que não mudaria seria a proximidade umbilical – quase sempre a origem familiar comum, por laço de matrimônio ou consanguinidade – dos personagens em conflito; como bem sabia Aristóteles, no trágico “[a] *conflict between strangers or natural enemies is of little concern to us. What arouses interest is a hate-filled struggle between people who ought to love each other – a mother who murders her children to punish her husband, or two brothers who fight to the death*” (DUTTON, 2009, p.131).

Não por acaso, o tratamento da catástrofe vinha imediatamente associado, na *Poética*, à prescrição do posicionamento do herói numa zona moral cinzenta, como um agente não integralmente mau que incide num “erro” que o coloca em conflito com “amigos”. Isso tem algo de terrível, pois um tal conflito, necessariamente importante, pode levar à cisão de laços *a priori* inquebrantáveis, num processo cuja violência bloqueia a fácil

reconciliação. Da perspectiva do indivíduo, é rompido o invólucro sob o qual a sua subjetividade se formara: se, como qualquer um, ele nascera “inserido num complexo funcional de estrutura bem definida[, devendo] conformar-se a ele, moldar-se de acordo com ele e [...] desenvolver-se com base nele[, a]té sua liberdade de escolha [d]epende largamente do ponto em que ele nasce e cresce nessa teia humana [...]” (ELIAS, 1994, p.21). Mas também da perspectiva da coletividade são rompidas conexões que lhe dão estabilidade, e cuja fragilidade potencial é desvelada pela própria possibilidade da sua dissolução. No enredo trágico, rupturas familiares são imediatamente politizadas pela presença, na intimidade da família, de rivalidades, ciúmes e ambições que tensionam o compromisso normativo com a fidelidade à unidade doméstica, na semelhança que esta situação pode apresentar com a dimensão política implicada na expectativa da fidelidade àquelas coletividades que, em seus diferentes propósitos e dimensões, organizam, em vários níveis superpostos, o convívio social. Se, como “unidade social elementar”, a família confere ao indivíduo certa posição social, segurança afetiva e aprendizado ético, imprimindo-lhe certos atributos permanentes e uma orientação inicial no mundo, a ruptura demarca a diferença política entre um gesto saudável de afirmação individual e a queda na solidão; enquanto outros vínculos pessoais podem ser desfeitos ou revistos sem que o indivíduo seja dessa maneira dilacerado, o trágico familiar dramatiza uma cisão importante demais para ser facilmente reconciliada – na *Oréstia*, em *Hamlet*, em *O Poderoso Chefão*.

A concentração na família emblematiza a regra pela qual o enredo ficcional, em geral, e o trágico, em particular, exploram traços psicológicos que o antropólogo Donald Brown qualificou como “universais humanos”, grupo de características “encontradas em todas as culturas humanas” sumarizadas logo abaixo por Steven Pinker – numa lista composta por elementos aos quais a ficção tão comumente recorre para tematizar os nossos padrões de comportamento social, com seus enredos dinamizados por questões de

prestígio e status, desigualdade de poder e riqueza, propriedade, herança, reciprocidade, punição, recato sexual, regulamentações sexuais, ciúme sexual, preferência masculina por mulheres jovens como parceiras sexuais, divisão do trabalho por sexo [...], hostilidade contra outros grupos e conflito no grupo, com violência, estupro e assassinato. Esta lista não deve surpreender qualquer pessoa familiarizada com a história, os fatos da atualidade ou a literatura. Existe um número reduzido de enredos na ficção e na produção dramática mundiais[, majoritariamente] definidos por adversários [...], por tragédias de família ou de amor ou ambas as coisas.

No mundo real, nossas histórias de vida são, em grande parte, histórias de conflitos: os ressentimentos, culpas e rivalidades infligidos pelos pais, irmãos, filhos, cônjuges, amantes, amigos e rivais. (PINKER, 1998, p.449)

Daí chegamos ao *loop*: se a tragicidade emerge quando problemas relevantes para a coletividade transparecem em relações pessoais elementares, a matéria do trágico por si não o diferencia do melodrama. Em ambos a produção do efeito pressupõe o engano da nossa distinção entre ficção e realidade através de uma simulação que nos envolva afetivamente como se ela fosse real, e Pinker chega a conferir a Aristóteles e Coleridge uma subscrição científica ao tratar a ação das palavras sobre a mente em termos próximos às noções de “verossimilhança” e “suspensão voluntária da descrença”: as palavras “podem evocar imagens mentais, [ativando] as partes do cérebro que registram o mundo quando realmente o percebemos. [...] Quando as ilusões funcionam, [...] a questão ‘Por que as pessoas apreciam a ficção?’ [é] idêntica à questão ‘Por que as pessoas apreciam a vida?’” (PINKER, 1998, p.564) “Apreciar a vida”, no caso, pode significar “imaginar-se vivendo as situações vividas pelo personagem” ou simplesmente “observar a vida alheia”, acompanhando ações e reações de figuras afetiva e cognitivamente semelhantes a nós. A verossimilhança é condição para o envolvimento afetivo com a ficção: sem ela, como apontava Aristóteles, é a própria construção da obra enquanto obra – segundo o estagirita, os seus *defeitos* – que chamará atenção, levando o leitor a distanciar-se afetivamente do drama encenado para observar as qualidades da própria encenação. Mesmo quando, já no século XX, certas porções da “alta literatura” passaram a suspeitar do “realismo ingênuo” e do apelo às emoções do leitor por associá-los ao *kitsch* e ao consumo fácil, esta crítica poetológica, pertinente à autodescrição da arte erudita, não fez retroceder a produção de empatia pela condição trágica do herói, que seguiria atuante em obras descomprometidas com aquele tipo de autoteorização – mas que enfrentariam o risco da acusação de melodrama. Para evitá-lo, seguiria válido o imperativo aristotélico da produção de empatia por um personagem “nem bom nem mau”, pois no primeiro caso a catástrofe seria percebida como injusta, e no segundo ela nada mais seria que a justa punição ao desvio moral: em ambos os casos, ter-se-ia a reiteração do já-sabido. Ao ser impulsionado, porém, pela arrogância ou pela ignorância quanto às suas próprias implicações, o “erro” do herói projeta certa *justiça* na catástrofe, dada a impossibilidade de aceitar-se, dentro do quadro atual de crenças, ações que a seu modo podem ser compreensíveis, mas não justificáveis.

Este componente de compreensão sustenta a empatia pelo herói em erro, impedindo que o drama seja observado friamente a distância e proporcionando aquele aprendizado emocionalmente suscitado, socialmente relevante e potencialmente permanente que, para Aristóteles, justificava a existência e a continuidade da tragédia como prática ritualizada.

Numa série apócrifa de manchetes de jornal, Pinker (1998, p.567) brinca com os enredos de grandes obras da literatura: “Esposa de médico e ministro da cidade desmascarados por conceberem filha ilegítima”; “Adolescentes cometem duplo suicídio; famílias juram pôr fim à *vendetta*”; “Príncipe absolvido de matar a mãe para vingar a morte do pai”. Em sequência, as manchetes resumem os enredos de *A letra escarlata*, *Romeu e Julieta* e *Eumênides*. Aquelas obras são apenas isso? Não – mas elas também são isso, o que leva a perguntar por que, se o que interessa são os grandes temas (as remissões à lei, à moral, à história, à política, à episteme...), tragédias escolhem enredos sobre pais, mães, filhos, irmãos, padrastos, madrastas, amantes, sobre a inocência e a culpa, a lealdade e a dívida, o compromisso e a traição, a fidelidade e a rivalidade: por que tantas estórias que abordam grandes questões perseguem as paixões da vida privada, desembocando exageradamente no suicídio, no crime, no exílio, na alienação pelo vício, pela pobreza, pela solidão, pela prisão, pela doença?... E o apelo destes enredos parece não se alterar, mesmo que o antigo compromisso com a coesão social seja mitigado pela legitimação da afirmação individual diante do quadro social hegemônico, cuja crítica pode sugerir que a inadaptação pessoal ao *status quo* revela algo de ruim na sociedade, e não num herói cuja personalidade, valores e escolhas indicariam uma moralidade superior à mediocridade e injustiça circundantes, numa produção de empatia que *distancia* o leitor da pólis. Também seguem vivos os pilares narratológicos do trágico: que a impureza do herói bloqueie a queda no melodrama, que o conflito se estabeleça entre “amigos”, que a passagem “da dita para a desdita” seja virtualmente irreversível, que o acaso não decida os acontecimentos, e assim por diante. Ancestral e contemporâneo, “popular” e “erudito”, talvez o enredo trágico tenha motivações mais elementares, mais antropologicamente fundamentais e *de facto* universais do que a história literária tem sido capaz de mostrar – ou ao menos foi isso que quisemos argumentar.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poetica, 1993. 151p.

BLOOM, P. *How pleasure works – the new science of why we like what we like*. Nova Iorque: Norton, 2010. 280p.

COHEN, Margaret. *The sentimental education of novel*. Princeton: Princeton University Press, 1999. 219p.

DUTTON, Dennis. *The art instinct*. Oxford: Oxford University Press, 2009. 278p.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 201p.

KEKES, John. *The morality of pluralism*. Princeton: Princeton University Press, 1993. 227p.

PINKER, Steven. *Como a mente funciona*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 666p.

SEARLE, John. *A redescoberta da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 379p.

ⁱ Pedro Dolabela CHAGAS, prof. Dr.
Universidade Federal do Paraná (UFPR)
Departamento de Literatura e Linguística (DELLIN)
E-mail: dolabelachagas@gmail.com

Recebido em 28/04/2015
Aceito em 07/06/2015