

# ARTIGOS ..... ■

---

# DA IMPORTÂNCIA DA TRAGÉDIA: O GÊNERO DRAMÁTICO E A FINITUDE HUMANA

*On the Importance of Tragedy: the Genre Dramatic and Human Finitude*

*La Importancia de la Tragedia: el Género Dramático y la Finitud Humana*

CARLOS ROGER SALES DA PONTE

---

**Resumo:** O caráter deste estudo teórico é realizar uma reflexão acerca da experiência dos antigos helenos em relação às grandes Tragédias. Mostrar-se-á a Tragédia em suas dimensões como forma de poesia e de celebração, além de ser fonte perene de meditação do “sentido do trágico” da finitude humana.

**Palavras-chave:** Tragédia; “Sentido do Trágico”; Finitude.

**Abstract:** The character of this theoretical study is to realize a reflection concerning the experiencing of the old greeks in relation to the great Tragedies. To show Tragedy in its dimensions to it as form of poetry and celebration, beyond being perennial source of meditation of the “sense of tragic” of the finity the human being.

**Keywords:** Tragedy; “Sense of the Tragic”; Finitude.

**Resumen:** La calidad de este estudio teórico es lograr un reflexion con respecto a el experienciacion de los viejos Hellenos en relación con las fenomenales Tragedias. La Tragedia será mostrada en sus dimensiones como forma de poesía y de la celebración, además de ser la eterna fuente de la meditación del “sentido del trágico” de la finitud humana.

**Palabras-clave:** Tragedia; “Sentido del Tragico”; Finitud.

---

A Tragédia helênica, tal como a conhecemos como gênero dramático, teve seu momento único e áureo, sem sombra de dúvida, na *Grécia Clássica* do século V até meados do século IV a.C. onde sua função principal não era de um “lazer” para os helenos, mas onde os cidadãos – durante as Grandes Dionisíacas (as festas anuais dedicadas ao deus Dioniso) – podiam vislumbrar o seu próprio modo de ser humano submetido aos desígnios dos deuses que conduziam de modo obscuro o curso de suas vidas e da pólis. Era algo que comportava um matiz *religioso*, mas também *político* e que relatava a necessidade de *coesão social* para manter a força da Polis.

Mesmo comportando uma função de amálgama destas dimensões, esta finalidade da Tragédia também comporta um *quê* de tarefa ingrata: como ela podia pretender reunir os cidadãos (enquanto Polis) a fim de exercerem o seu poder e seu *lógos* sobre suas existências, se o poder dos Olímpicos, por meio da *Moirá* (o destino inevitável) prescrevia o fardo de todos? Lembrem-se das destinações dos heróis da na *Ilíada*.

As histórias de si mesmos fabuladas pelos poetas trágicos e as quais eram representadas pelos atores em cena, ao cantarem o drama, iluminavam a crença dos gregos como sabidamente e certamente superiores a outros povos porque possuíam um discernimento a respeito de sua existência no mundo. Isto é, consideravam-se “melhores” (*aristói*). Tal *discernimento* é algo que põe em curso um

pensar sobre a purgação ali evocada nas arquibancadas do anfiteatro dedicado a Dioniso<sup>1</sup>.

A separação das dimensões política, social e religioso não podia fazer sentido para aquele povo, uma vez que esta espécie de divisão só surgiria na modernidade e definitivamente ancorada na contemporaneidade, criando uma compartimentalização do pensar, firmando-se como insuperável, uma vez que está arraigada na nossa linguagem/pensamento, fruto desse descompasso. Se a linguagem já é, por si só, universal e, ao mesmo tempo, *manca* em suas possibilidades de tudo querer-dizer, na nossa atualidade suas *muletas* deram lugar a uma “cadeira de rodas quadradas”: hoje é muito mais difícil o dizer/pensar com a primordial fluidez dos antigos.

Tudo o que importava aos antigos helenos era, por meio de seus *mitos* repassados pela tradição oral desde os aedos, o educar-se por meio desta narrativa dialo-

---

<sup>1</sup> O sentido dado a *discernimento* está lastrado no pensamento do filósofo alemão Hans-Georg Gadamer (2003, p. 466) para quem o momento do *discernir* é o dar-se conta de um lugar onde sempre se esteve e que até então uma espécie de cegueira havia impedido este estar cômico. A saída da escuridão para a luz, isto é, para o sofrer da verdade como verdadeira experiência que se realiza, é o momento de *autoconhecimento* e, mais ainda, de uma *autocompreensão* como determinação possível do humano. Analogamente, não é esta uma das funções da clínica psicológica: um sofrer que pede a reestruturação significativa do “eu”, das vivências, as quais realizam um novo conhecer e compreender a si mesmo para além de onde se está?

gada do drama a fim de receberem/refletirem “os valores e regras fundamentais da sociabilidade. Eis porque, intimamente ligados aos mitos, são a própria manifestação da vida pública que, por sua vez, fornece o fundamento às instituições da cidade” (Rosenfield, 2002, p.09). Enfim, o governo e as contradições do humano vislumbravam-se nos dramas que, repito, nada tinham de lazer individual ou familiar, nem com caráter de “liturgia”, sequer “cerimônia religiosa” como a entendemos. O governar, o humano, e a vida social possível eram contemplados por todos na Tragédia (Rosenfield, 2002, p.09). No período clássico, era desta forma que eles se entendiam.

Seguindo Aristóteles (1979), na sua *Poética*, longe de me sentir *desolado* ou com *temor*<sup>2</sup>, precisando ser *purificado* destas, a *perplexidade* é a afecção aqui em jogo, obrigando ao diálogo. Na verdade, o mote aqui são os *valores cívicos* em jogo na Atenas clássica e o *mito* que se encontra no cerne de toda Tragédia e de todo caráter trágico. Há algo de mitológico na vida de todo dia. Lembrem-se, por exemplo, das figuras bastante similares de Hermes e Cristo: a um só tempo eles são mensagem/mensageiro de um sentido a ser interpretado pelo humano.

O entendimento possível entre os helenos realiza-se pelo experienciar daqueles valores que incluem, em si mesmos, a dimensão política. Bem entendido, no sentido da *Polis* com seu *éthos* todo particular<sup>3</sup>. Sem este horizonte é impossível manter a *Polis* enquanto *morada* para o cidadão que o confirma enquanto tal. E este confirma a existência da *Polis* e sua necessidade. A imbricação íntima entre *cidadão* e *Polis*, difícil para nós hoje de ser compreendida, posto que dividimos a esfera pública e privada, é o pano de fundo das relações entre os helenos antigos. Um só fazia sentido pela existência do outro.

Quanto ao mito, além dele fazer parte do *éthos* da *Polis* como configuração da dimensão religiosa, confirma também o político e o cívico juntamente com a civilidade, isto é, o convívio mais ou menos suportável entre os cidadãos. A Tragédia mexia com estas dimensões. Esta união íntima é o *mythos* sendo *logicizado* pelo humano em interação dialogal: os helenos aprenderam, pela assistência ao drama trágico, como o desenrolar da existência pode vir a ser igualmente trágico *se não se usa do diálogo deliberativo que põe o pensamento em movimento a fim de que, se possível, o humano não seja tomado por uma hýbris (desmesura), levando-o à hamartía (o erro), maculando a comunidade, necessitando, então, ser limpa por uma Kátharsis (purificação)*<sup>4</sup>.

Esse “feixe de significações” também configuram a Tragédia, inclusive, como *feira*. Embora não fosse um

espetáculo de diversão frívola, o seu sentido festivo volta sempre de novo com modos diferentes de representar, colocando mais uma vez o humano no caminho rumo à saída, ainda que parcialmente, da obscuridade para onde sempre retorna, educando-o na ponderação, equilíbrio e sobriedade, mesmo em seu modo de ser finito.

Mas se é uma procura de uma verdade possível da finitude do humano na tessitura de um sentido-que-faça-sentido, não é exatamente aí que entram as Tragédias áticas como suscetíveis de solicitar ao humano um pensar/dizer do seu existir? Não seria o momento propício do retorno deste pensar/dizer que aperreia o humano, constituindo o que foi chamado de *feira*? (Gadamer, 2003, p.180).

A *feira* presentifica-se, qual a experiência temporal da *arte*, também como *celebração*. Mas este celebrar não significa simplesmente uma *feira* que vai e volta, e quando volta, o faz de modo totalmente diverso. Não está em questão a diversidade que a *feira* pode possuir como uma de suas faces possíveis. O modo de ser da *celebração* festiva está no seu *retornar* como um *dever*, possível de compreendê-lo na medida em que retorna como diferente. E nada disso tem a ver com o tempo enquanto sucessão, mas de uma temporalidade da *feira* que *só existe enquanto é celebrada* e que ganha o ar de *celebração* porque nos toca de algum modo enquanto vem da tradição reeditada no re-dizer/re-pensar (Gadamer, 2003, p.181).

O espetáculo dramático da Tragédia só ganha seu sentido profícuo porque existe o *espectador*, o qual só se efetiva não porque senta-se nas arquibancadas do anfiteatro, mas como *assistência*, isto é, como *participação* naquilo que se deu e *conhece realmente* aquilo que se deu em seu conjunto. Quem assim participa, está em condições de poder experienciar o ser da obra de arte que não é *mera teorização*. Quem “teoriza” pretende erigir um edifício idealizado de um modo de ver o mundo e, portanto, explicá-lo. Este modo de se comportar próprio de um cientista é secundário e tardio em relação ao *primordial deixar-se levar pela celebração*, deixando-se levar pelo ato festivo. Não é um ato pessoal de uma vontade livre, mas um *deixar-se sofrer* pelas consequências da *celebração* que envolve o humano que *olha, é atraído e dominado* pelo que vê (Gadamer, 2003, p.181). O *espectador* está entregue à visão: como se estivesse fora-de-si, não como um delírio, mas *se experienciando na entrega*. O jogo dialogal e dialético com a *feira* oferece ao *espectador* a consciência experiencial de um modo de ser que contém uma dupla natureza: “esquecimento de si mesmo” e o “estar inteiramente em outra coisa”. Enfim, uma *presentificação* do *espectador* na *feira*, como mais um que a celebra e, concomitante, *se celebra na festividade* (Gadamer, 2003, p.183).

Retornando ao contexto helênico, a Tragédia, enquanto *feira/ritual* cívico-político-religioso, provavelmente nunca foi tão importante para os helenos (mais ainda para os atenienses) como quando se viram em guerra contra seus próprios irmãos da Liga do Peloponeso, encabeçados por Esparta. Fico a imaginar, não um sentimento dúbio

<sup>2</sup> “Desolado” e “temor” são os termos usados por Aristóteles na *Poética* quando tece suas considerações sobre a Tragédia.

<sup>3</sup> Além de possuir o significado de *morada*, Gazolla (2001, p.64) define *Éthos* como um “conjunto de valores, normas e instituições seguidas pelos homens em conjunto e configuram os modos de relações mútuas para a sobrevivência”.

<sup>4</sup> Este “feixe de significações está sempre onde o herói está e é sempre vivenciado pelos assistentes como forma de aprenderem sobre si mesmos e sobre a própria comunidade” (Gazolla, 2001, p. 31s).

de patriotismo (semelhante ao que aconteceu na modernidade com seus nacionalismos apequenados) no qual eles lamentariam tal fato pensando que “irmãos de sangue e cultura não deveriam lutar”. Contudo, penso que os helenos já começavam a duvidar da capacidade de *poder se entender*. Os valores que valiam eram os do *éthos* da *Polis*. Os cidadãos já não conseguiam entrar em acordo tão facilmente durante as assembléias. Os tempos de uma unidade política suficientemente forte parecem afastar-se. A perda de autonomia perante Esparta, vencedora da longa Guerra do Peloponeso, é o início de um lento e agonizante declínio. É partindo deste contexto que poderia explicar porque Aristófanes, o grande comediógrafo, na peça *As Rãs*, escolhe Ésquilo em vez de Eurípedes para voltar ao mundo dos humanos e fazer valer os antigos valores de uma Atenas de antigamente onde todos contribuíam para o bem da cidade. Uma Atenas antes de ser derrotada (Zilberman, 2001).

É nesse momento que Zilberman (2001) dá a entender que, *não se entendendo mais*, os helenos não conseguiam mais rever os antigos valores no fulgor de outrora. Os mitos ainda eram o cerne primordial e inspirador dos poetas em suas Tragédias, mas o direcionamento dado pelo poeta trágico já não anunciavam os mitos de modo a rever os *éthos* original e necessário à *Polis* e aos seus cidadãos. Estes pareciam estar, paulatinamente, esquecendo dos deuses e de suas raízes. Que tipo de cidadão seria esse sem a *Polis* a lhe ajudar a construir um sentido de existência?! Pergunta perturbadora para o heleno antigo, exemplificado por Aristófanes, apavorado com tal perspectiva.

A escolha de Aristófanes por Ésquilo parece compreensível. O antigo poeta inclinava-se mais para uma *teomorfização* do trágico do que para uma espécie de *antropomorfização*, que seria a característica de Eurípedes. Em Ésquilo há uma luta perene entre o Olimpo e o Hades. A *Moira* é quem manda no caminho humano e nada pode ser feito quanto ao seu poder. Por isso, para exercer a *hýbris*, os heróis do poeta nascido em Elêusis assemelhavam-se mais a deuses do que a humanos. Os humanos de verdade, aqueles que assistiam à suas peças, *húmus* que são, devem baixar a cabeça e se rebaixar perante os deuses. Esta seria sua condição, nada surpreendente, humana; *humilde*. Por fim, e por isto, a religiosidade de Ésquilo se espria em suas peças (Brandão, 2001).

Zilberman (2001), apoiada por Aristófanes e por Nietzsche, condena o teatro de Eurípedes, como o decadente poeta que degenerou a Tragédia, o qual, em suas *Bacantes* pinta um Dioniso mais digno de riso que aquele pintado por Aristófanes na comédia *As Rãs*. A razão está que, depois da morte de Penteu pelas mãos das bacantes, tomadas que estavam do êxtase ao deus, Tebas está entregue aos cultuadores de Dioniso sugerindo, é verdade, que a cidade já não teria (ou não tem mesmo) alguém que a dirija. Pelo menos os versos finais do drama deixam entrever uma sorte não lá muito boa para Tebas, uma vez que Cadmo já está idoso e, agora, sem filhos.

Teme-se pelo pior uma vez que Dioniso não poupa ninguém, nem mesmo aqueles que o celebravam (Eurípedes, 2002). Fico a pensar o que seria, para uma cidade e para os cidadãos desta, não possuir a assistência de um deus e, pior, ser alvo de seu “divino desagrado” nada agradável. Segundo Zilberman (2001, p.59), “*Eurípedes recria o mito, para destruí-lo, revelando sua descrença na religião, bem como nos valores fundantes da tragédia*”.

Após aquela acusação de Zilberman (2001), que confirma a opinião de Nietzsche sobre o poeta de Salamina, eis que a autora surpreende ao afirmar que este mesmo poeta “encena o seu fim” e deixa claro mais ainda que, mesmo aí (não concordando com a sua poesia), Eurípedes mostra aquilo que deixará o gênero vivo para a posteridade mesmo depois de finda a Grécia, primeiramente nas mãos de Filipe da Macedônia e, depois, pelas primeiras conquistas militares da cada vez mais ascendente República Romana. E mesmo Aristófanes declarou que a Tragédia de Eurípedes morreria com ele. Errou duplamente: tanto o gênero como a obra do poeta permaneceram.

É fácil imputar a Eurípedes a alcunha de *ateu*, o que soa um tanto estranho para um heleno. Todavia, e segundo Zilberman (2001), os próprios helenos *trataram de se entender de outro modo*, mesmo quando as instituições políticas, desde Sólon, estavam desabando. Os antigos vivenciavam os ciclos de vida e morte de Dioniso pelas festas ao deus: Tragédias e Comédias. Os helenos estavam a “redigir um necrológio esclarecedor” de que fala Zilberman (2001). E isto pode possuir um duplo sentido: o primeiro sentido diz respeito ao fim de um ciclo de celebrações onde a própria encenação trágica é falar de vida e morte: seriam como um repensar das posturas dos cidadãos que vivificam a comunidade ou a tornam impura por uma mancha advinda de uma *hamartía*, fruto da *hýbris*. O segundo sentido possível diz respeito à decadência, profetizada por Eurípedes nas *Bacantes*, da *Polis*<sup>5</sup>. Ainda demoraria tal derrocada, mas não tardaria<sup>6</sup>.

Um modo *diferente* de os helenos se entenderem foi, a partir da falência da *Polis* e sem algo de *externo* que fosse semelhante a ela, começar a se voltarem para si mesmos como fonte de deliberação e vontade. O *éthos* começou a se voltar *para dentro*. Aqui estão os primeiros passos para aquilo que se chamará, muito mais tarde, de *interioridade psicológica* como fonte da vontade e de deliberação de um “eu”, de uma “subjetividade”. Mesmo aqui nos antigos pode-se notar o surgimento de algo “interior” que despon-

<sup>5</sup> Esta leitura é minha. Ela tem base no citado final da peça quando Tebas está entregue a um estado de exaltação báquica que turva e impede o pensar articulado próprio dos cidadãos da *Polis*. Simplesmente estão todos entregues ao frenesi furioso e à loucura. Esta decadência no drama é a crítica a *Polis* que se tornou decadente por não poderem dialogar razoavelmente, perdidos que estavam os cidadãos em vencerem uns aos outros na disputas na Ágora, ávidos que estavam de poder.

<sup>6</sup> *As Bacantes* foi encenada após a morte de Eurípedes que ocorrera em 406 a.C. Ou seja, bem no final do século V a.C. As falanges macedônicas adentram na Grécia no século seguinte e, na Batalha de Queroneia, em 338 a.C. derrotaram os helenos já enfraquecidos política e militarmente.

taria nas Tragédias de Eurípedes, mas isso é ponto ainda controverso. Outras expressões filosóficas posteriores a Aristóteles tais como o *Epicurismo* e, bem mais tarde, o *Estoicismo* romano, irão servir como solo próprio para a concepção de interioridade tão cara ao cristianismo de Santo Agostinho em diante<sup>7</sup>.

As disputas de poder entre si pelos helenos não deixa de ser uma espécie de *hýbris*: não usaram do seu *lógos* discursivo a fim de encontrar, digamos, a medida da vida feliz da *Polis*. Na verdade, já a tinham, mas o exercício não foi constante e a sua grandeza fizeram-nos esquecer sua natureza dúbia; contraditória. *Des-natureza humana*. Todavia, isso não é surpresa: expulsaram os filósofos, mataram a Sócrates, aprenderam com muita avidez e destreza os discursos ensinados pelos sofistas, perdendo-se lamentavelmente, então, nos próprios e tortos raciocínios.

Opinião diferente sobre *As Bacantes* e sobre Eurípedes é a de Gazolla (2001) para quem o Dioniso de Eurípedes é a mostra do *excesso humano*, sua *hýbris*, levado às últimas consequências. Na verdade, Penteu poderia ser visto como o *verdadeiro protagonista* desta trama. Tal pode ser sustentado pelo teor da peça onde, primeiramente, o próprio Dioniso é um dos personagens, coisa que poeta nenhum havia feito, pelo que se tem notícia. Colocar um deus como protagonista de um drama. Que isso significa? O delírio báquico está em jogo desde o início em todos os personagens centrais: Penteu, as bacantes e o estrangeiro (este último, na verdade, era Dioniso travestido de humano). Penteu já está delirando ao repudiar o culto ao deus, e tudo o que faz e diz, *aparentemente em conformidade com a razão* que só ele vê como “razoável”, na verdade não o é. Sua obstinação em negar o deus o expõe à sua própria *hýbris* a qual se manifesta cada vez mais, e expõe o quanto ele é frágil diante do poder do deus. O respeito ao deus bem como aos outros deuses está também em jogo aqui. *Não ceder espaço à sacralidade na própria existência é adentrar na Hýbris*. É necessária essa reverência ao sagrado que, para o heleno antigo, importava mais que tudo, uma vez que aquelas dimensões (cívica, religiosa e social) não estavam separadas em sua vivência. É interessante notar que Penteu não sofre conflitos em suas ações, decisões e pensamentos. Não estar em conflito é algo que não é propriamente humano, ente que, sendo um vir-a-ser, não pode pretender univocidade perene de suas ações, decisões e pensamentos como se tudo fosse perfeitamente claro, distinto e indubitável (Gazolla, 2001).

Em suma, para Gazolla (2001, p.106), “*ter um bom daímon, é partilhar da divindade, apenas partilhar. O homem é um ser cuja natureza dupla e intermediária permite aproximação ao sobre-humano e ao subumano*”. Pretender alçar-se aos deuses ou recair aquém da animalidade, qualquer destes extremos, é *Hýbris* na certa. Por fim, Gazolla (2001) lembra o *mito de Epimeteu* citado por Platão/Sócrates no *Protágoras*. Este deus que

sofre de esquecimento não se lembrou do humano na hora de distribuir qualidades a todos os seres animados. Sem atributos “naturais”, o humano foi presenteado por Prometeu com uma parcela do divino: o fogo do deus artesão, Hefesto. Sendo, em parte, animal, sofre com essa condição. Mas como possui uma centelha do sagrado, se sobressai àqueles como *artífice de si*. Daí sua natureza contraditória e dúbia. E, mesmo assim, nada está garantido. É responsabilidade do humano gerir sua balança ontológica irresolúvel.

O aspecto pedagógico fundamental ao grego da *Polis* está exatamente em buscar, pelo viés dialogal, pelo *lógos* que lhe é próprio ao pensar, a *sophrosyne*, o equilíbrio, tão caro a este povo. E o humano precisa sempre não esquecer que isto não possui resolução, sendo tarefa irremediavelmente recorrente durante todo o existir (Gazolla, 2001). A existência humana, assim assumida e vislumbrada, se configura como uma espécie de hermenêutica: é a tematização da experiência propriamente humana em que somente o modelo científico não serve como prisma para sua compreensão (temática que será recorrente nas psicologias existências-humanistas). Os helenos antigos já eram, ao seu modo, hermeneutas: como artistas, interpretavam a si mesmos.

Dito isso, pode-se perguntar: como ficou a Tragédia? Não houve outro grande poeta após Eurípedes. O “esclarecedor necrológico” estava completo. Mas o gênero continua vivo porque remete para nós mesmos enquanto possíveis parceiros dialogais que, como os helenos, em um determinado momento da história humana, souberam realizar o *lógos* em sua virtude máxima enquanto civilização, a qual jamais outra sequer chegou perto.

Ao nos debruçarmos sobre o sentido do trágico, Gazolla (2001) pode nos dar a mão nesta empreitada com mais uma indicação de diálogo com aquilo que a tradição helênica legou. Por que o drama ático dialoga conosco ainda hoje? O gênero foi-se há muito tempo. Que resta para nós? Resta a força interpretativa que nos perpassa como modo de ser linguagem, e com o qual e pelo qual constituímos este precíval mundo atravessado por um devir nem sempre claro, mas que é sempre clarividente penumbra do compreender e autocompreender. Nas palavras de Gazolla:

Por que nos falamos tão de perto as tragédias? Porque há nelas o drama humano, demasiado humano, da existência; há o drama universal do homem envolto em suas afecções, na natureza, no sagrado e no profano, em seus limites e deslimites. Nietzsche adivinhou essa força e reconheceu-a como Dioniso atravessando a tragédia e desnudando o que há de eterno e ilogicizável no homem, um ser dividido, tensional, limitado, por isso mesmo frágil. Isso é o atemporal, aquilo que é sempre reconhecido. O que concerne à encenação teatral como ritual mítico, político e religioso. Nesse ponto, há um distanciamento que não se pode ultrapassar (Gazolla, 2001, p. 24s).

<sup>7</sup> Observações altamente pertinentes sobre esse assunto podem ser encontradas em Gazolla (2001).

Então, é assim que a Tragédia nos apela? Como um drama de fundo ontológico jamais resolvível? Como aquela relação com a sacralidade da existência própria aos antigos nos ressoa? Como, do alto Olimpo, o fogo devídico encandeia o humano em sua finitude?

O “efeito trágico” apontado por Gazolla (2001) é reiterado por Gadamer (2003) em suas reflexões sobre este mesmo modo de ser quando parte do humano a olhar o drama de fora para escutar o clangor do eco que ressoa em seu íntimo finito. É, repito, uma *experiência* e assim deve ser compreendida. Desde estas reflexões, o sentido do trágico poderá mostrar-se em seus contornos possíveis.

A fim de vislumbrar o comportamento de entrega à obra de arte em seu modo de ser, Aristóteles dá o ponto de partida em sua *Poética*. Logo, o jogo poético do trágico pode representar sua essência possível, sobretudo se se ativer ao fenômeno do trágico como sofrendo uma mediação dialogada por parte do espectador.

O efeito trágico visto como efeito em andamento já é um diálogo entabulado com o drama. Se não fosse assim, não teria im-pressionado ao espectador, sendo, portanto, não um *assistente*, mas alguém “de corpo presente”, como se diz. E já que o espectador está aí implicado, o sentido do espetáculo trágico adquire sua processualidade. A experiência do trágico não é exterior como se fosse um conceito independente da experiência, mas *processo* representado por este jogo dramático (Gadamer, 2003).

O efeito trágico no espectador já é participação como parceria dialogal. Mas é um diálogo, a princípio, *estranho*. O que está em jogo é o *ser-jogado* do espectador na *desolação* e no *temor*. Gadamer (2003) afirma que a “representação atua através” destas afecções. Este “através” quer significar que o sentido do trágico não se encontra pronto quando o drama se encerra, mas se mostra em todo o seu desenrolar do começo ao fim, presentificado *sempre*.

Diante desta experiência, o espectador, se tiver um pouco de sensibilidade, não pode deixar de pensar em si mesmo como *sendo e tendo* uma existência que suscita desolação e temor. O existir está em aberto *no tempo*: não *somos*; mas *devimos*. As afecções dão-se pelo *ocasional* que é o dar-se conta da finitude que nos concerne. Ontologicamente, este divisão/devir impera em nosso âmago. É nosso furo ontológico. Negar a finitude, em qualquer de suas de suas faces, é pretender ocupar lugar supostamente divino. Por sua vez, a afirmação exagerada da finitude pode levar a um ceticismo improdutivo e à paralisia. Em nenhum destes casos é possível dialogar.

O *desolador* é a tristeza por estarmos determinados como *abertura*: é uma certa nostalgia *não-se-sabe-de-quê* uma vez que *estar aberto* é não se possuir nenhum tipo de certeza, mas buscar algo sobre o qual nos segurar.

E nos espantamos como *temor*: esse medo que não incita a fuga, mas torna o humano cuidadoso no desdobrar desta autocompreensão como ente *aberto*. Assim, Gadamer (2003) indica de um modo bem penetrante, a junção destas afecções (*Phobos* e *Eleos*) como *ruína*. Escreve ele que

o espanto de tremor que se apossa de nós quando vemos alguém ir às pressas de encontro com a sua ruína, e tememos por este alguém. A desolação e o temor são formas de êxtase, do estar-fora-de-si, que atestam o fascínio daquilo que se desenrola diante de nós (Gadamer, 2003, p. 189).

Pelo exposto, não é que o humano busque a própria ruína pessoal, mas *nós mesmos já sempre somos esta ruína* que teima em restaurar-se pelo lidar com a finitude. Este contato denuncia que sempre tendemos a nos esquecer desta finitude que retorna sempre como um apelo para um novo restaurar. Afinal somos artífices.

A purificação, da qual falava Aristóteles, não é uma limpeza, tal como se joga o lixo fora, mas uma “melancolia trágica” que joga luzes na arrumação da casa. As afecções podem ser contrárias e mesmo contraditórias (dor/prazer), advindas de um “alívio” e “solução”, tornando-se, tão-somente, paradoxais. Nada mais humano.

No fundo de nossa autoconsciência romântica e ingenuamente esperançosa, gostaríamos que não fôssemos tão *cheios de vazios*, os quais, para nosso desespero, não se preenchem nunca. Gadamer (2003) aponta isto como uma divisão ontológica sempre nos lembrada pela experiência do trágico e, por esta mesma experiência, podemos nos reconciliar conosco mesmo. Seja na condição do espectador (o qual não é nunca mero espectador), seja na condição do herói trágico: ambos experienciam esse dividir/reconciliar como uma *afirmação de si em termos de um retorno sempre retomado em direção a si mesmo*. Nada mais dialético sem ser conceitual: dialética tensa e experiencial que lembra Kierkegaard.

Do que até agora foi dito, nada há aqui que possa estar relacionado à *culpa*. Tal afecção só diz respeito ao nosso solo próprio, histórico, em nada tem haver com a Tragédia. Por contraposição, Gadamer (2003) diz que não há dívidas a serem pagas no trágico. Logo, nem culpa pode haver por contrair alguma dívida. Pelo contrário, sempre existe o que ele chama de “resto”: consequências das sucessivas experiências de nossa finitude que permanecem em nosso ser e que auxiliam a configurar a essência do trágico, lembrando-nos sempre.

A confirmação do trágico pelo espectador é uma *com-afirmação de si*. Ele, o espectador, comunga com o herói, tendo como convincente que, aquilo que acontece com o herói, pode acontecer consigo: é o reconhecimento em si da finitude partilhada com o herói. A significação do trágico torna-se, assim, exemplar e pedagógica. A finitude é nossa “ordem metafísica do ser válida para todos”.

Este *furo ontológico* pode mesmo ser melhor compreendido pela palavra *destino*. O termo “destino” pode suscitar tanto um conjunto de ocorrências preestabelecidas por Deus (mais conhecido como Providência Divina), ou um sei lá o quê místico. Um sentido mais produtivo de destino pode ser *um caminho a ser percorrido*. No latim, *methodus*. Mas que *methodus*? Este mesmo *ente humano* que “es-

pecta” e “representa” a face-máscara da finitude (Gadamer, 2003). O humano é o caminho errante de si mesmo.

Nessa “comunhão do assistir” é que o trágico de nós mesmos se dá como re-presentado e re-conhecido. O estético de nós é uma *estética da existência*, para utilizar uma expressão de Foucault. O encontro com o trágico é, pois, um exercício do *lógos* (como diálogo) se efetivando no contato com as Tragédias. Não é um estar-de-fora da obra como pensava a estética iluminista que via a obra de arte como mero objeto exterior de contemplação de uma subjetividade independente. Na verdade, e mais ainda, põe-se como *participação* nesta tradição que nos chega com a figuração da saga de um herói que é a nossa própria saga. Deste modo, não é à toa a comoção em que nos enredamos diante desta *tradição trágica: é a continuidade consigo mesmo* aprofundando-se sempre. De todo modo, esta continuidade implica a *descontinuidade* também ontológica. Esta tensão paradoxal é mais um indicativo da finitude que somos.

Aristóteles (1979), na *Poética*, chegou a dizer que a poesia é mais filosófica que a história. Esta colocação é pertinente, pois a dialogicidade do artista é com o *mundo* do qual ele nunca está apartado. Por isso, afirma Gadamer (2003), não faz sentido as teses que falam de “criação artística” como alguma coisa livre e genial, partindo do nada. Ao contrário (e ainda com Aristóteles), o poeta é um praticante da *mimesis*. Um mímico. Ele partilha do mesmo horizonte de sentido do público que assiste sua arte. É a distância insuperável do ser que se pretende é representar. O trágico criado pelo poeta é, primeiramente, um diálogo de sua alma consigo mesma, parafraseando Platão no *Sofista*. Experimentou o poeta aquelas afecções de temor e desolação e, por isso, foi purificado, isto é, *exacerbou-as*. O espectador empreende diálogo semelhante. Entretanto, o mundo é o mesmo para ambos: um *horizonte-lógos* em aberto.

O poeta ama como *Eros* que une e re-une (no sentido grego) o que está separado, mesmo deixando exibir a particularidade daqueles que relacionam-se com o drama, perfazendo o seu sentido dialogado. A marca desta relação que une e re-une pode ser vislumbrada pela figura de uma *cicatriz*, marca indelével. A relação com o trágico onde os *numes* e heróis se enfrentam é uma relação que deixa cicatrizes em nós meros mortais, para não deixar de recordar que esta festa/celebração que tenta compreender humanos e divinos, se dá no tempo e como linguagem. Poesia, enfim! Como nos assevera Nietzsche (1992), “*Em torno ao herói tudo se torna tragédia, em torno ao semideus, drama satírico; em torno a Deus tudo se torna – como? ‘mundo’, talvez?*” (*Além do Bem e do Mal, aforismo 150*).

Paro aqui. Detenho-me arbitrariamente. Jogo-me neste *horizonte-lógos* existencial e, mesmo, fenomenológico do caráter de abertura da existência.

Postado nesta visão dramática e vivificante da tragédia e da vida, deixo um poema escrito por um colega, filósofo e poeta, Dalton Walbruni.

Dionisos não é lógico e nem um matemático!  
não se embriaga dentro de uma equação,  
não canta, não dança, não corre, nem brinca,  
dentro de uma raiz quadrada,  
porque Dionisos é a raiz da videira!

Dionisos é a vida nua!  
que corre e brinca, por entre as fibras da videira,  
quando excitado, transmuda-se em uvas,  
quando pisoteado, transforma-se em vinho,  
quando degustado, transmuda-se em música e dança!

Dionisos é flauta que toca o desejo!  
a faca que fere a videira,  
a taça que embriaga a vida!

## Referências

- Aristóteles (1979). *Poética* (Col. Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural.
- Brandão, J. S. (2001). *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes.
- Eurípedes (2002). *Ifigênia em Áulis; As Fenícias; As Bacantes* (M. da G. Cury, Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Gadamer, H-G. (2003). *Verdade & Método – I: traços para uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes.
- Gazolla, R. (2001). *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega: ensaio sobre aspectos do trágico*. São Paulo: Loyola.
- Nietzsche, F. (1992). *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Rosenfield, K. H. (2002). *Sófocles & Antígona*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor
- Zilberman, R. (2001). *Como os gregos se entendiam*. Em K. Rosenfield (Org.), *Filosofia & literatura: o trágico* (pp. 57-59). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

---

**Carlos Roger Sales da Ponte** - Psicólogo, Mestre em Filosofia e Mestre em Psicologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC). É Professor Assistente do Curso de Psicologia da UFC (Campus Sobral) e Coordenador do **VEREDAS** – Círculo de Estudos em Fenomenologia, Existencialismo e Psicologia Humanista. Endereço Institucional: Curso de Psicologia da Universidade Federal do Ceará (Campus de Sobral). Av. Lúcia Sabóia, 215 - Centro. CEP 62010-830 - Sobral, CE. **Email:** jardimphilo@yahoo.com.br

---

Recebido em 12.04.10  
Primeira Decisão Editorial em 30.09.10  
Aceito em 18.10.10