

Tragédia, tradição e contemporaneidade

Tragedy, tradition and contemporaneity

Fábio Costa¹

Resumo: O artigo reflete sobre a pertinência de estudos sobre a tragédia e o trágico na contemporaneidade, remontando suas origens, apresentando a controvérsia entre os dois conceitos e investigando as condições atuais de sua ocorrência, especificamente no contexto cinematográfico.

Palavras-chave: tragédia, trágico, mimese, teatro, cinema.

Abstract: The article thinks about the importance of studies about the tragedy and the tragic in contemporaneity, tracing its origins, presenting the controversy among the two concepts and investigating current conditions of their occurrence, particularly in the cinematic context.

Keywords: tragedy, tragic, mimesis, theater, cinema.

¹ Professor substituto do Instituto de Psicologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e no curso de Psicologia da Faculdade São Bento. Mestre em Comunicação e Cultura Contemporânea (POSCOM/UFBA) e graduado em Psicologia (UFBA).

No final do século XVIII e início do XIX, o poeta alemão Friedrich Hölderlin, refletindo sobre o sentido da tragédia entre gregos e modernos, produziu obras seminais para o estudo do tema. Insatisfeito com o resultado de seu drama *A Morte de Empédocles*, que denominou “uma tragédia moderna”, aprofundou-se nos autores gregos clássicos, especialmente Sófocles, do qual resultam as traduções de *Édipo Rei* e *Antígona*, bem como textos teóricos sobre o processo do trabalho. Sua obra poética e teórica influenciou alguns dos maiores escritores e filósofos dos séculos seguintes, como Rainer Maria Rilke e Friedrich Nietzsche, tendo este último se inspirado nas reflexões holderlinianas para o seu livro de estreia, *O Nascimento da Tragédia*.

A concepção do trágico em Hölderlin se desenvolve a partir das noções aristotélicas e afirma-se na antítese entre o inorgânico e o orgânico, ou entre natureza (*physis*) e cultura (*techné*). Assim como Aristóteles, para quem “ou a *techné* executa o que a natureza é impotente para efetuar, ou bem a imita” (apud DASTUR, 1994, p. 156), Hölderlin concebia a *techné* como a realização da *physis*: “Na pureza da vida, arte e natureza só podem se contrapor harmonicamente. A arte é a florescência, a plenitude da natureza. A natureza só se torna divina pela ligação com a arte, em espécie distinta mas harmônica” (HÖLDERLIN, 1994, p. 82). O percurso humano decorre desta tensão entre natureza e cultura e “a mais elevada forma de arte que pode conduzir a natureza à aparência é a tragédia, que põe em cena o próprio conflito dinâmico entre natureza e cultura” (DASTUR, 1994, p. 156).

Um aspecto fundamental no sentido do trágico para Hölderlin é a sua concepção de mimese: não se trata de imitação ou reprodução, mas metáfora, tradução, ressonância. Ao definir a tragédia como a “metáfora de uma intuição intelectual”, afirma seu papel de fazer ressoar, no espectador, a tradução de uma experiência que alcança e ultrapassa a dimensão do indivíduo, acionando as vibrações coletivas que constituem as bases imaginárias e simbólicas de sua formação espiritual, social e cultural. Dessa forma, a tragédia, segundo Hölderlin, é “a

unidade com tudo o que vive, essa que não pode ser sentida pelo ânimo limitado, deixando-se intuir apenas em suas aspirações mais elevadas” (HÖLDERLIN, 1994, p. 57).

Segundo Françoise Dastur (1994), ao distinguir gregos de modernos, Hölderlin evidencia que “o que caracteriza os gregos é a ternura, a abertura ao estranho, ao passo que o que caracteriza os modernos é a sobriedade própria a uma individualidade fechada sobre si mesma” (p. 154). Entretanto, não o faz com o propósito de opor estes àqueles, tampouco de propor a imitação dos antigos como modelo de criação. Hölderlin via na cultura grega um exemplo, discernindo “o que existe para ser imitado em sentido estático e reprodutivo, do que pode ser seguido de forma dinâmica e inventiva” (p. 156).

Na concepção do poeta, os gregos estariam numa posição diametralmente oposta à nossa em relação à natureza e à cultura. Enquanto “homens do passado”, viviam imersos na realidade mítica, numa relação estreita com a natureza, sujeitos ao caótico, ao ameaçador. Através do que denomina de “instinto de formação” – que impele os homens em direção ao que lhes é estranho para torná-los cômicos daquilo que lhes é próprio –, a cultura grega tornou-se insuperável no exercício do “princípio ocidental de limitação, de diferenciação”, como meio de domar sua característica “oriental e arrebatada”, aberta ao estranho: “Eis porque os gregos puderam ser ultrapassados na bela comoção, que é sua natureza, mas não naquilo em que são exímios, em seu dom de apresentação” (DASTUR, 1994, p. 153). Entretanto, afirma Hölderlin, os gregos se excederam nesta tarefa e, por este excesso, perderam a condição de domínio do próprio, ou de retorno ao pátrio. O grau elevado de suas criações condenou-os à morte por “excesso de arte”, ou de formação, impedindo a conciliação entre natureza e cultura pela codificação demasiada desta última (HÖLDERLIN, 1994).

Para nós, a relação entre natureza e cultura é inversa. O nosso próprio, ou pátrio, é a cultura, a sobriedade, a razão, o científico, e nosso instinto de formação nos leva em direção ao irracional, ao desmedido, ao *pathos* sagrado, o que se verifica na predominância do romântico

em relação ao clássico, na proliferação do misticismo, no fundamentalismo religioso ou mesmo nas vanguardas artísticas. “A nossa civilização racionalista e o seu culto pela desmistificação objetiva veem-se submersos de fato pela ressaca da subjetividade maltratada e do irracional”, afirma Gilbert Durand (2012, p. 429). O pânico, esta afecção tão comum na contemporaneidade, seria derivado de um descaminho do instinto de formação, ou fruto de um desconhecimento do próprio: “Trata-se, sem dúvida de uma grande diferença se esse instinto de formação age de forma cega ou consciente, se ele sabe de sua proveniência e de seu destino” (HÖLDERLIN, 1994, p. 22). Nesse sentido, o que nos é comum em relação aos gregos não são a natureza e a cultura, mas o fato de o instinto de formação nos levar em direção ao que nos é estranho como caminho de “obtenção do livre uso do próprio”, ou de retorno ao pátrio (HÖLDERLIN, 1994).

Nisso reside a relevância de uma reflexão sobre a tragédia e o trágico na contemporaneidade. Como “metáfora de uma intuição intelectual”, seu espaço de efetuação é justamente o da passagem entre natureza e cultura, do conflito inconciliável dos opostos, apresentado de forma harmônica e com o propósito de ultrapassagem do embate, ao tempo em que as partes se fortalecem para a ocorrência de um novo confronto. Nesse sentido, os gregos nos teriam legado aquilo que, caso lhes fosse proporcionado, talvez evitasse a entropia do seu mundo: uma imagem de nossa própria natureza, a “clareza de apresentação ou sobriedade de Juno”, que para eles era o elemento estranho, a alteridade. Dessa forma, a arte grega “pode ajudar-nos a realizar aquilo que, por si mesmos, os gregos não conseguiram: a obtenção do livre uso do próprio” (DASTUR, 1994, p. 155).

Nos tempos atuais, a velocidade imposta pelo excesso de informações, proporcionado pelo desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, parece substituir o conhecimento, a reflexão, a possibilidade de “retorno ao pátrio” proposta por Hölderlin. O consumo desenfreado, seja de produtos materiais ou simbólicos, resulta numa relação de superfície com a

“experiência de fundo da existência”, acarretando uma plethora de sentidos que compromete a “geração de harmônicos através de vibrações contíguas”, as ressonâncias necessárias para qualquer processo formativo. Hölderlin (1994, p. 22) adverte:

É preciso considerar tudo o que, antes e em torno de nós, surge desse instinto como sendo o que, em todos os seus produtos, brota do fundo originalmente comunitário, reconhecendo as direções mais essenciais que assume antes e em torno de nós, bem como os descaminhos que nos cercam.

Em sua origem, a dimensão sociopolítica do pensamento trágico exigiu um meio de expressão compatível com sua elevada vocação espiritual: na antiguidade clássica, o teatro e a arte dramática foram não apenas o espaço e a linguagem dessa materialização, mas uma prerrogativa de sua existência. A democracia ateniense, o teatro e a tragédia são dimensões complementares de uma mesma necessidade, frutos de um processo histórico que exigia novos modos de pensar e discutir a condição humana por meio do embate entre o passado mítico e o presente cívico. Atualmente, entretanto, embora ainda tenha crucial importância na discussão de questões de interesse público e alcance sociopolítico, o teatro já não ocupa o mesmo lugar privilegiado em relação à recepção em larga escala, prerrogativa genética do gênero dramático e do debate por ele originado. O cinema, seu herdeiro pós-industrial, parece ser a arte que melhor corresponde a esse atributo, ao menos enquanto campo expressivo e estético cuja vocação é geneticamente massiva. Há, obviamente, diferenças consideráveis entre a semiarena grega e as modernas salas de cinema, bem como na relação entre público e espetáculo nas distintas situações. No entanto, haja vista a impossibilidade de se dissociar o pensamento dos seus meios de expressão, isso se converte em aspecto relevante numa investigação sobre o trágico na atualidade, dada a predominância da linguagem audiovisual entre as artes cênicas a partir das primeiras décadas do século XX e sua posição destacada na formação do imaginário das últimas gerações.

Outrora os grandes sistemas religiosos desempenhavam o papel de conservatório dos regimes simbólicos e das correntes míticas. Hoje, para uma elite cultivada, as belas-artes, e para as massas, a imprensa, os folhetins ilustrados e o cinema veiculam o inalienável repertório de toda a fantástica (DURAND, 2012, p. 431).

A tragédia e o trágico

De sua origem, há cerca de dois mil e quinhentos anos, até os dias atuais, poucos gêneros artísticos nos legaram uma herança tão rica e controversa quanto a tragédia ática. Poucas manifestações do passado acalentaram tantas aspirações e idealizações quanto a um período clássico e às possibilidades de remontá-lo: inúmeros estudiosos e dramaturgos perseguiram seu modelo em peças teatrais, ensaios filosóficos e tratados estéticos. Sua recorrência histórica permite afirmar que, mesmo intermitente e modificada ao longo dos séculos, a tragédia sobreviveu ao fim das condições sociopolíticas, culturais, históricas, econômicas e geográficas que a engendraram e propiciaram seu esplendor e declínio num intenso período de menos de cem anos, no século V a.C. As etapas de seu ciclo clássico foram tão igualmente vigorosas que, mesmo em seus estertores, quando a influência do pensamento socrático-platônico entronava a razão e iniciava a ditadura lógico-abstrata que baniria deuses, heróis, mitos e poetas do cotidiano da *polis*², seus frutos ainda brotavam: afinal, vem de Eurípides, o último dos grandes tragediógrafos clássicos, um dos mais expressivos “cantos do cisne” registrados no campo das artes³, atestando que, mesmo perseguidos e banidos, Dioniso e suas bacantes haveriam de sempre triunfar.

² Referência à *República*, de Platão.

³ Trata-se do drama *As Bacantes*, cuja estreia, em 405 a.C., deu-se um ano após a morte de Eurípides.

Na cultura ocidental, profundamente marcada pela herança helênica, o uso corrente das palavras “tragédia” e “trágico” reflete tanto sua apropriação quanto a transformação decorrente das mudanças nas estruturas e na relação entre a herança mítica, o sentimento religioso, a fruição estética, o meio sociopolítico e as noções de indivíduo, escolha e destino, da qual os termos se originam. Diariamente, os meios de comunicação de massa recorrem a esses termos para caracterizar acontecimentos desastrosos e inesperados cujo desfecho atinge grandes proporções, seja pelo número de vítimas ou pelo grau de comoção provocada. A todo instante, um sem número de pessoas se vale dos dois vocábulos (e de seus derivados) para se referirem a situações cotidianas, conforme ou não o sentido canônico ou a utilização consagrada pela mídia. Aos dramas clássicos baseados em sangrentas disputas familiares, monárquicas e aristocráticas, e aos terremotos, enchentes, *tsunamis*, chacinas ou mortes violentas de pessoas públicas⁴, somam-se ocorrências envolvendo homens e mulheres comuns cuja conclusão desperta, mesmo que em pequena escala, sentimentos semelhantes aos prescritos na teoria dramática ou repercutidos pela imprensa. A recorrência de mortes de forma súbita e violenta ou dolorosa e prolongada – muitas vezes também relacionadas a perdas de ordem material – caracteriza o sentido que lhe atribui o senso comum, nos quais os extremos de temor e piedade podem ou não ser alcançados.

Pode-se afirmar que os conceitos da tragédia e do trágico sempre foram objeto de controvérsia. Mesmo Aristóteles – que em sua *Poética* (2006) inaugura a utilização normativa do termo enquanto denominação de gênero dramático – foi incapaz de domar por completo a turbulência inerente ao conjunto de obras ao qual se referia: sua conceituação é constantemente ultrapassada pela incomensurável parcela de vida espiritual expressa na arte dos tra-

⁴ Tais situações ilustram o conceito de “Tragédia Televisiva”, cunhado por Eduardo Cintra Torres em sua dissertação de Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação pela Universidade de Lisboa (2003).

gedistas clássicos, o que o caráter elíptico de seu estudo acentua⁵. A esse respeito comenta Werner Jaeger:

O conceito do trágico só aparece depois da fixação da tragédia como um gênero. Se nos interrogássemos sobre o que é o trágico na tragédia, descobriríamos que em cada um dos grandes trágicos teríamos de dar uma resposta diferente. Uma definição geral apenas serviria para gerar confusões. Só através da história espiritual do gênero se pode responder a essa pergunta (JAEGER, 1995, p. 297).

No que é corroborado por Albin Lesky:

Os gregos criaram a grande arte trágica e, com isso, realizaram uma das maiores façanhas no campo do espírito, mas não desenvolveram nenhuma teoria do trágico que tentasse ir além da plasmação deste no drama e chegasse a envolver a concepção do mundo como um todo (LESKY, 1996, p. 27).

Na *Poética*, a imprecisão reflete também a apropriação do termo pelo pensamento da época, quando a concepção trágica da existência, enquanto matéria de pensamento, absorvia o embate entre o idealismo platônico e o empirismo aristotélico, cerca de um século após o apogeu do gênero. Entretanto, do solene ao desmedido, do desagradável ao sanguinário, do horrível ao empolado ou bombástico, as variações do adjetivo parecem refletir a complexa riqueza do substantivo. Comentando uma ocorrência do termo numa passagem do capítulo 13 da *Poética* aristotélica, Lesky afirma:

Eurípides é qualificado “o mais trágico” dos poetas do teatro ático. [...] mas ao se ler a frase em seu contexto [...] verificar-se-á que Aristóteles se referia a nada mais que ao desenlace costumeiramente triste das (suas) peças, ou seja, o vocábulo “trágico” é aplicado na acepção em que se prepara o emprego simplificado e posterior do termo (LESKY, 1996, p. 29).

⁵ A *Poética* faz parte da obra esotérica de Aristóteles, composta de textos que davam suporte a exposições orais.

Segundo Lesky (1996), o trágico seria um elemento anterior à tragédia (mesmo se, conforme Jaeger, apenas detectado retroativamente) e não apenas suas sementes estariam plantadas nas narrativas épicas – das quais a tragédia retira argumentos e personagens –, mas seus ramos já plenamente visíveis. Na *Poética*, Aristóteles reputa a Homero a prerrogativa do trágico, e mesmo a ancestralidade dos gêneros dramáticos:

Assim como Homero foi o supremo poeta em relação às ações virtuosas (pois foi o único que não apenas realizou bem a mimese, mas também a realizou de forma dramática), também foi o primeiro a propor as linhas gerais da comédia, tendo colocado em forma dramática não o vitupério, mas o cômico. Pois para o *Margites* vale a analogia: como a *Ilíada* e a *Odisseia* estão para a tragédia, assim ele está para a comédia (ARISTÓTELES, 2006, p. 43)⁶.

Ou seja, não apenas o trágico, mas também o cômico e o próprio drama remontam ao épico, na ocorrência de traços potencialmente manifestos. O grande passo dado por Homero em relação aos mitos originais foi a ênfase no elemento humano intrínseco ao encadeamento das ações, ou seja, as motivações íntimas que deflagram ou caracterizam os acontecimentos, e que seriam responsáveis por despertar os deuses de sua letargia imortal. Conforme Junito Brandão (1986), “a novidade maior da *Odisseia* [...] está no embrião da ideia de culpa e castigo, em que a *hybris*, a violência, a insolência, a ultrapassagem do *métron*, que será a mola mestra da tragédia, começa a despontar” (vol. I, p. 134). Nesse sentido, acrescenta Jean-Pierre Vernant:

Há uma consciência trágica da responsabilidade quando os planos humano e divino são bastante distintos para se oporem sem que, entretanto, deixem de parecer inseparáveis. O sentido trágico da responsabilidade surge quando a ação humana

⁶ Nesse artigo, foi utilizada a tradução de Fernando Maziel Gazoni, realizada como objeto de sua dissertação de Mestrado em Filosofia pela USP (2006), por resultar de um processo comparativo entre diversas traduções preexistentes.

constitui o objeto de uma reflexão, de um debate, mas ainda não adquiriu um estatuto tão autônomo que baste plenamente a si mesma. O domínio próprio da tragédia situa-se nessa zona fronteira aonde os atos humanos vem articular-se com as potências divinas, onde revelam seu verdadeiro sentido, ignorado até por aqueles que o praticaram e por eles são responsáveis, inserindo-se numa ordem que ultrapassa o homem e a ele escapa (VERNANT, 2008, p. 4).

É a *hybris*, um excesso resultante da perda do *métron*, da medida humana, que constitui o germe promissor do trágico, cujo metabolismo pleno se dá com a mimese dramática da tragédia ática. A desmedida, ou a *hybris*, como motor da ação, em confronto com a esfera divina e coletiva é, pois, o que caracteriza o trágico, seja no épico, no drama ou na “vida real”. Em *Os Persas*, Ésquilo adverte:

Pois, quando a *hybris* floresce, traz como fruto a cegueira, cuja colheita abunda em lágrimas. E, ao verdes tal recompensa para ações semelhantes, pensai em Atenas e na Hélade; não lhe seja permitido que, menosprezando os dons do seu *dáimon*, cobice outros e afunde a sua grande ventura. Zeus ameaça com vingança a soberba desmedida e orgulhosa, exigindo-lhe contas rigorosas (apud JAEGER, 1995, p. 304).

A complexidade do trágico comporta outras dimensões, ligadas a sua íntima relação com mitos e rituais que remontam ao início da civilização e à gênese do pensamento ocidental. Para além da *hybris* (cujos domínios indicam a incidência de paixões, apetites, ambições, desejos e escolhas, e que problematizam o homem enquanto sujeito de vontade em oposição à plenipotência divina e às necessidades e imposições da *polis*), encontramos suas sementes em crenças, práticas e princípios que instituem e normatizam os coletivos humanos desde sua origem. Segundo alguns estudiosos, estes mitos e rituais estariam também nas bases em que se apoiam instituições como a igreja, a monarquia e o estado, razão da recorrente presença de personagens nobres ou de origem sobre-humana nos dramas trágicos. Nessa perspectiva, despontam ressonâncias com rituais mágicos e religiosos que resultaram no advento do sacerdócio e da realeza, e identificam-se, nas figuras do mago e do poeta,

estágios iniciais ou colaterais do percurso da mimese, um componente de bases instintivas que esboça a peculiar condição da espécie humana.

De acordo com Victor Turner (1982), a origem da tragédia como gênero dramático pode ser atribuída a transformações ocorridas em certos rituais religiosos, coletivos e imersivos, nos quais, por conta de complexas variáveis históricas, opera-se a separação entre oficiantes e espectadores, resultando no que hoje se denomina “espetáculo”. O próprio termo *théatron* é um topônimo que designa um “lugar privilegiado de observação”, e é definitivo para a compreensão do dispositivo, bem como de suas repercussões junto ao coletivo a que pertence e ao qual se destina.

Segundo Aristóteles (2006), o propósito maior da tragédia seria despertar a piedade e o temor para, através de recursos miméticos, provocar a catarse destas emoções: um efeito paroxístico, que, confrontando o espectador com as contradições impostas pela relação conflituosa entre as esferas do indivíduo, do coletivo e do divino, restituiria, à coletividade ameaçada, o sentimento de reconciliação após a ruptura, fortalecendo os laços entre os espectadores e seu contexto sociopolítico (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2008).

O declínio da tragédia clássica, no final do século V a.C., coincide com o fortalecimento da filosofia enquanto meio de investigação dos propósitos humanos, em contraposição aos desígnios divinos. O mito, matéria prima do enredo trágico, cede lugar à razão e à historiografia como instrumentos na busca de sentido para a existência.

No campo teórico e prático, há uma grande controvérsia sobre o significado e a possibilidade da tragédia como manifestação artística além do período clássico. A antiguidade latina realizou uma mera transposição da tragédia grega para os salões imperiais, enfraquecendo seu conteúdo mítico. Com o advento do cristianismo e até o final da idade média, as manifestações teatrais apresentam a relação conflituosa com o divino como algo a ser expurgado pela culpa, destituindo o elemento trágico de seus princípios originais. Ironicamente, a pai-

xão (*hybris*) que caracterizava a falha trágica do herói clássico e resultava em seu excesso, cuja punição restituiria o equilíbrio da *polis*, é substituída pela paixão do “filho de deus”, cuja trajetória sepulta o sentido trágico grego, como “um avesso do próprio trágico, uma vez que Deus teria recebido a fatalidade das mãos dos homens”. Cristo seria, neste caso, o “último herói trágico”, e sua exemplaridade de tal modo totalizante que aboliria o trágico do plano imanente. O ciclo trágico, relativo à fertilidade, ao nascimento e à morte, representado pelo sacrifício do bode (animal que simbolizava a virilidade) era agora projetado para o plano transcendente, através do suplício do “cordeiro de Deus” (DOMENACH, 1967).

Nos séculos XVI e XVII, o gênero renasce na obra de dramaturgos como Shakespeare, Marlowe, Racine, Corneille e Calderón de la Barca. Atualizando a condição inelutável do destino, observa-se, ao lado de certo resgate do modelo aristotélico (inclusive com a utilização dos mitos gregos, no caso dos neoclássicos franceses), inovações como a introdução de elementos cômicos e uma maior valorização do personagem, mais notadamente no teatro elisabetano. O elemento trágico passa a concorrer com o livre arbítrio: é o homem renascentista, orientado pela razão, mas sujeito a paixões e a determinantes do meio social, político, econômico e religioso quem assume a centralidade da trama.

Com o gradual declínio do teatro como espaço privilegiado de reflexão sobre as questões da coletividade, o advento do cinema e, posteriormente, da TV, os gêneros dramáticos migraram para esses novos meios. Nesse meio tempo, o termo tragédia deixou de denominar um gênero: o outrora genérico “drama” passou a indicar obras cujos efeitos, em alguns casos, se aproximavam dos produzidos pelo espetáculo trágico.

Entre os estudiosos, não há consenso quanto à possibilidade ou pertinência da tragédia enquanto gênero dramático na atualidade. O que se questiona é se haveria componentes estéticos, sociais, políticos e espirituais que alçassem obras dramáticas contemporâneas ao patamar dos efeitos trágicos definidos por Aristóteles, ou se a encenação de textos trágicos

clássicos produziria os mesmo efeitos num público contemporâneo, dada a transformação do contexto de recepção.

Tragédia e Cinema

Enquanto manifestação artística clássica e moderna, o estudo do trágico e da tragédia se desenvolveu principalmente no campo da filosofia e da dramaturgia. Na área da produção cinematográfica, seus elementos mais difundidos relacionam-se com a narrativa estruturada em unidades de ação, prescrita por Aristóteles, e com o mito do herói, cujo arquétipo inspira a construção de roteiros em “escala industrial”, principalmente nas produções do chamado “cinema comercial”, ou hollywoodiano. Por seu “[...] poder de sedução dramática flagrante” e sua “importância psicológica profunda” (HENDERSON *in* JUNG, 1992, p. 110), é possível encontrar o mito do herói nas mais diversas culturas. Essa universalidade é atestada por sua farta exploração pelas narrativas cinematográficas, onde suas qualidades superiores, aliadas a características exemplarmente humanas, alçam-no ao posto de arquétipo principal daquela que Benjamin (2010) chamou de “era da reproduzibilidade técnica da obra de arte”:

Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, farão filmes... Todas as lendas, as mitologias e os mitos, todos os fundadores de religiões, sim, todas as religiões... esperam a sua ressurreição pela luz do filme e os heróis acotovelam-se às portas (GANCE *apud* BENJAMIN, 2010, p. 169).

Entretanto, na tragédia, o que se revela é a crise do papel desempenhado pelos heróis épicos diante das exigências de uma nova ordem (espiritual, estética, social e política), do inci-

piante conceito de indivíduo e cidadão e das nascituras categorias da vontade e da escolha. Ao invés de portadores de altas qualidades e representantes legítimos dos desígnios divinos sobre o destino dos mortais – como ocorre nas narrativas homéricas e nas reflexões hesiódicas –, o herói trágico torna-se vértice e vórtice da colisão entre esferas inconciliáveis, cabendo-lhe o lugar de “vítima expiatória” – aquela cujo sacrifício pode apaziguar, mesmo que momentaneamente, o embate interminável entre deuses e homens, ou entre natureza e cultura.

A tragédia [...] assume um distanciamento em relação aos mitos dos heróis em que se inspira e que transpõe com muita liberdade. Questiona-os. Confronta os valores heróicos, as representações religiosas antigas com os novos modos de pensamento que marcam o advento do direito no quadro da cidade (VERNANT, 2008, p. 4).

O efeito catártico tinha como espaço de efetuação a coletividade capturada pela “vibração contígua do próprio” (HÖLDERLIN, 1994), daquilo que fortaleceria os laços entre os espectadores e a relação com seu contexto sociopolítico e espiritual: “a tragédia nasce, observa com razão Walter Nestle, quando se começa a olhar o mito com os olhos do cidadão” (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2008, p. 10). Na antiguidade clássica, o embrionário conceito de cidadania era extremamente restritivo, abrangendo uma pequena parcela da população. Na atualidade, embora o conceito se pretenda ampliado, é flagrante a desigualdade na sua aplicação. As sociedades se estruturam em bases desiguais, e as obras de arte, com múltiplos recursos, linguagens e posicionamentos, expressam os diferentes aspectos que daí decorrem.

Benjamin (1984), embora recuse a possibilidade da tragédia na contemporaneidade, afirmando que seu “objeto não é a história, mas o mito, e [...] a estatura trágica das *dramatis personae* não resulta da condição atual, radicada na monarquia absoluta, e sim de uma condição pré-histórica, radicada no heroísmo passado” (p. 86), deposita na relação entre indus-

trialização, tecnologia e produção artística uma esperança redentora. Sua teoria estético-política se apoia fundamentalmente no mundo dos sonhos, na compreensão dos arquétipos arcaicos das sociedades modernas e no inconsciente coletivo, postulando a produção de novos modos de percepção que, a despeito de todo processo de racionalização e de desmistificação inerente à modernidade, reencantariam o mundo social para o indivíduo (SILVA JUNIOR, 2007).

Sua aposta na reativação das forças revolucionárias inconscientes se daria através da recuperação da energia mítica que, desviada da mitologia tradicional e de seu caráter religioso de devoção permanente, inauguraria uma nova perspectiva de encantamento, inspirada na paisagem urbano-industrial. Neste sentido, Benjamin aproxima-se dos surrealistas, inspirando-se no elemento catártico de sua crítica à sociedade capitalista e aos seus valores tradicionais. A invenção artística e a atuação política teriam origem na força criativa do subconsciente, valorizando, assim, a dimensão onírica e a livre associação de ideias (SILVA JUNIOR, 2007).

Qual espaço seria mais apropriado para essa manifestação que o cinema? Originado e desenvolvido na fronteira tênue entre a arte, a indústria, o entretenimento e o mercado, é a linguagem e o espaço onde os conflitos humanos se expressam de maneira mais grandiloquente, seja pelos recursos expressivos, técnicos e materiais ou pelo público que alcança. Segundo Benjamin (2010), a predominância da linguagem audiovisual na atualidade pode ser creditada tanto à viabilidade de sua reprodução serial, que a torna acessível a um maior número de espectadores, quanto ao fato de corresponder a uma possível “linguagem dos sonhos” – ou do mito. Estas peculiaridades propiciariam ao cinema uma posição privilegiada em relação às outras artes, como o teatro e a literatura, cujos meios físicos de propagação dificultariam o acesso e consumo em larga escala. Atualizando conteúdos e narrativas míticas através de uma linguagem cujo fascínio só se iguala ao seu alcance, “o cinema se revela

assim [...] o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética” (BENJAMIN, 2010, p. 194).

Mesmo quando não é voltado para o grande público, o cinema tem a vocação de espetáculo apenas pelo seu aparato tecnológico, sendo filho legítimo da “era da reprodutibilidade técnica”. Outra característica determinante do cinema é ser, entre as artes, a que mais se adequa aquilo que constitui “o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas” gerada pela perda da aura da obra de arte a partir de sua reprodução serial e da maior acessibilidade ao espectador: “a recepção através da distração”. Ao passo em que se amplia o acesso à produção artística, seus critérios de realização e validação são influenciados por aquilo que melhor corresponde ao seu potencial de exploração comercial, como condição material de sua própria reprodutibilidade (BENJAMIN, 2010).

Outro aspecto relevante na linguagem cinematográfica é seu lugar no percurso da mimese. Conforme Aristóteles (2006), a mimese é o meio pelo qual a arte (*techné*) traduz a natureza (*physis*), numa acepção em que, segundo Hölderlin, encontra-se implícita a impossibilidade da mera reprodução, haja vista os diferentes recursos envolvidos e os meios e propósitos que a realizam. Cada linguagem artística efetua e desenvolve seu estilo de mimese a partir das potencialidades e limitações de seus instrumentos e recursos, num processo de metáforização que resulta em produtos estéticos distintos e destinam-se a fruções específicas. A arte cinematográfica, além de reunir, por sua natureza híbrida, diferentes modalidades de mimese, é a que possui os melhores recursos para imitar a “realidade” (ou a natureza) em função da peculiaridade do seu suporte: afinal, a película registra com a máxima fidelidade o objeto de nossa própria visão e audição, aproximando-a “perigosamente” do anátema platônico em relação ao perigo da imitação do real. Essa característica do cinema, denominada “impressão de realidade” ou “ilusão mimética”, é um dos conceitos basilares dos estudos da teoria cinematográfica: parte das qualidades específicas do registro mecânico e envereda

para aspectos singulares de sua linguagem, cujos códigos e recursos narrativos não apenas ampliam essa ilusão, mas promovem grande impacto e impressão sensível na percepção do espectador em relação à dita “realidade” (AUMONT, 2009).

Além de estuário de afluentes diversos da mimese – aí incluídas, em alguma vazão, as correntes platônica e aristotélica –, o cinema também comporta outra relevante dimensão “mimética”, nesse caso, no sentido material: a da reprodutibilidade de seu suporte, prerrogativa para seu alcance massivo e responsável pelas transformações na sensibilidade contemporânea mencionadas por Benjamin (2010). A aura da obra de arte, resultante da dimensão sagrada da mimese e de sua condição epifânica⁷, é “profanada” pela variante mimética que permite sua reprodução material e difusão massiva. Se as raízes do pensamento trágico e da tragédia, bem como das artes em geral, se nutrem no solo da mimese e florescem como ramificações do sagrado, faz-se oportuno verificar como uma arte que reúne tantas ressonâncias daquilo que a origina e que se estabelece pela condição de “mimetizar” a si própria, manifesta traços dessa ancestralidade.

Por outro lado, a íntima relação entre ritual e teatro, proposta por Victor Turner (1982), pode aplicar-se também ao cinema, observadas algumas diferenças nos recursos e linguagens de cada meio. Classificando o ritual religioso e as manifestações artísticas clássicas como “experiências liminares”, onde a expressão da subjetividade é convertida através do arrebatamento ou do êxtase poético – em contraste com a racionalidade dos problemas imediatos da vida –, a recepção cinematográfica oferecerá o que Turner chama de “experiência liminóide”, resultante da fusão entre a liminaridade e o lazer. O espaço “livre e experimental da cultura [...] onde não apenas novos elementos, mas também novas regras de combinação podem ser introduzidas” é atravessado pelo tempo regrado das sociedades industriais, que inviabiliza experiências prolongadas de retirada ou suspensão da rotina. Dessa forma, a ex-

⁷ De origem grega, o termo *epifania* exprime um grande impacto de ordem estética e/ou espiritual, mormente relacionado a episódios de manifestação divina.

perência liminóide se caracteriza por ser mais diversificada e crítica da própria cultura, além de mais subjetiva e divertida “que as celebrações comunitárias e rituais prescritas nas sociedades pré-industriais” (SILVERSTONE apud WHITE, 1995, p. 71).

A “recepção pela distração”, preconizada por Benjamin (2010) em suas reflexões sobre a arte cinematográfica, encontra seu correlato ritual na experiência liminóide das sociedades industriais. A tarefa de atribuir sentidos à experiência humana, outrora exclusiva aos rituais mítico-religiosos, à enlevação proporcionada pela aura singular das obras de arte e a instituições formativas, como a igreja, a escola e a família, é gradualmente assumida pelos meios de comunicação em massa, como o jornal, o cinema, o rádio e, posteriormente, a TV. Dentre estes, o cinema ocupa um lugar destacado na ocorrência de experiências liminóides, tanto por ser uma síntese de diferentes linguagens, quanto pelo espaço imersivo que o caracteriza. Expressão máxima da linguagem audiovisual, o cinema desbanca o lugar privilegiado da palavra na construção e atribuição de sentidos ao resgatar a força da imagem e do som, como num retorno ao manancial do qual a própria palavra se origina.

Referências

ARISTÓTELES. Poética. In **A Poética de Aristóteles: Tradução e Comentários**. GAZONI, Fernando Maciel. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo/SP, 2006.

AUMONT, Jacques. (coord.) **A Estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão** (Trad. de Sergio Paulo Rouanet). São Paulo, Brasiliense, 1984.

_____. **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo, Brasiliense, 2010.

BRANDÃO, Junito. **Mitologia grega**, vols. I, II e III. Petrópolis: Vozes, 1986-1987.

DASTUR, Françoise. *Hölderlin, tragédia e modernidade*. In HÖLDERLIN, Friedrich. **Reflexões**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

DOMENACH, Jean-Marie. **Le retour du tragique**. Paris: Seuil, 1967.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 4ª edição – São Paulo: Martins Fontes, 2012.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Reflexões**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

JAEGER, Werner. **Paidéia: a formação do homem grego**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1995.

JUNG, Carl Gustav (et al). **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1992.

LESKY, Albin. **A Tragédia grega**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PLATÃO. **A república** (Trad. J. Guinsburg) Difusão Europeia do Livro (2 vol.), São Paulo, 1965.

SILVA JUNIOR, H. A. *Walter Benjamin e a dimensão política da indústria cultural*. In: **III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, 2007.

TORRES, Eduardo Cintra. **A tragédia televisiva**. Lisboa: ICS, 2003.

TURNER, Victor. **From ritual to theatre**. New York: PAJ Publications, 1982.

VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008.

WHITE, Roger. *Televisão como Mito e Ritual*. In: **Revista de Comunicação & Educação, São Paulo: ECA-USP/ Moderna**, [1]: 47 a 65, set. 1994; [2]: 65 a 75, jan. / abr. 1995.