



## O terror, a piedade e a verossimilhança: alinhamentos conceituais da tragédia grega e do fantástico

### *Horror, Piety and Verisimilitude: Conceptual Alignments of the Greek Tragedy and the Fantastic*

Leonardo Brandão de Oliveira Amaral

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Ibilce) – São José do Rio Preto/Brasil

leonardobrandaoa@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-4473-3236>

Edson Soares Martins

Universidade Regional do Cariri - URCA – Crato/Brasil

edson.soares@urca.br

<http://orcid.org/0000-0001-8375-960X>

**Resumo:** Para além de reconhecer a permanente relevância de uma das obras precursoras dos estudos voltados ao problema da criação literária, a *Arte Poética*, de Aristóteles (1993), este artigo dispõe-se a explorar pontos de interesse e aproximações conceituais entre as teorias do fantástico e o texto do filósofo grego. Propõe-se, a caminho de uma compreensão do quadro, um alinhamento comparativo de suas semelhanças, a fim de demonstrar a recorrência e a pertinência que alguns elementos críticos assumem nessas duas diferentes tradições da poética. Nota-se, nesse processo, três elementos recorrentes nas propostas teóricas e em seus objetos: o terror, como efeito a ser alcançado no receptor; a piedade, como relação desejada entre o interlocutor e a realidade das personagens representadas; e a verossimilhança, como elemento necessário para a realização dos dois efeitos anteriores.

**Palavras-chave:** fantástico; tragédia; trágico; teoria da literatura.

**Abstract:** In addition to recognizing the permanent relevance of one of the pioneering works of studies aimed at the problem of literary creation, Aristotle's *Arte Poética* (1993), this article sets out to explore points of interest and conceptual approaches between the theories of the fantastic and the Greek philosopher's text. On the way to an understanding of the picture, a comparative alignment of its similarities is proposed, in order to demonstrate the recurrence and pertinence that some critical elements assume in these two different poetic traditions. In this process, three recurrent elements can be noted in the theoretical proposals and in their objects: terror, as an effect to be achieved in the receiver; pity, as a desired relationship between the interlocutor and the reality of the characters represented; and verisimilitude, as a necessary element for the realization of the two previous effects.

**Keywords:** fantastic; tragedy; tragic; literary theory.

## 1. Considerações iniciais

As diversas tradições literárias, no tempo e ao redor do mundo, desenvolveram formas muito particulares de representar e imitar a realidade. Paralelamente, e às vezes pelos mesmos sujeitos da criação poética, muitas conceituações, tanto teóricas quanto críticas, tensionaram esses modelos e provocaram novos alinhamentos e discussões sobre a criação estética por meio da expressão verbal. Foi assim, mesmo com gêneros distantes, como aconteceu com a tragédia e com o fantástico.

Um dos mais antigos registros escritos dessas análises foi composto de anotações das aulas de Aristóteles, dando forma ao que hoje se conhece como a *Poética*. Até a atualidade, este é um dos principais textos dos estudos literários, pertencendo ao conteúdo programático de cursos de graduação e de pós-graduação, não somente das áreas afins à literatura. O estudo empreendido pelo filósofo sobre as formas artísticas da Grécia mobilizou gerações de comentadores. Novos autores e pensadores da literatura, ao longo das gerações, sempre tiveram em perspectiva as tradições gregas, configurando movimentos que até hoje repercutem em diversas áreas do conhecimento, como, por exemplo, a psicanálise, que, tomando aquelas como objeto, “[...] pôde detectar manifestações de dramas existenciais já representados nos mitos gregos.” (MONFARDINI, 2005, p. 53)<sup>1</sup>.

A constatação de Monfardini e dos estudos que envolvem o trabalho do filósofo nos remetem novamente ao texto seminal de Aristóteles. Exemplificando um desses mitos, Monfardini (2005) menciona o de Édipo e sua relação com o complexo de Édipo. *Édipo Rei* (2004 [430 a.C.]), de Sófocles, e outras tragédias ocupam um lugar central na obra do Estagirita. No decorrer das anotações, ele, repetidamente, conceitua e discute a tragédia, seus autores e sua forma. A tragédia, que seria, para Aristóteles (1993), superior à epopeia, alcançaria sua grandeza por diversas vantagens inerentes à sua complexidade cênica, entre as quais se destacam o fato de conter todos os elementos da epopeia, além da melopeia e do espetáculo em si; o fato de

---

<sup>1</sup> A título de exemplo, mencionemos outros estudos que dialogaram com a *Poética*: *Tempo e Narrativa*, de Paul Ricoeur; *A ameaça do fantástico*, de David Roas; *Aristóteles mimético*, de Claudio Veloso; *The aesthetics of mimesis: ancient texts and modern problems*, de Stephen Halliwell; *Aristotle's Poetics: the Argument*, de Gerald F. Else; *Mimese*, de Erich Auerbach; e *Anatomy of criticism*, de Northrop Frye.

possuir grande evidência representativa; de conseguir realizar perfeitamente a imitação em pequenos limites; de ser uma imitação mais unitária e, por fim, pelo fato de que alcança melhor o efeito desejado.

Qualidades assim também seriam atribuídas futuramente a outras formas poéticas. Pensemos, por exemplo, nas atribuições que Aristóteles faz sobre a unidade do *Mito*, a ordenação das fábulas e a elocução das personagens. Edgar Allan Poe, no seu *The Philosophy of Composition* (1846), remete a alguns desses conceitos. Sua primeira consideração sobre a extensão, por exemplo, afirma que “[...] se qualquer obra literária é longa demais para ser lida em uma sentada, devemos nos contentar em dispensar o imensuravelmente importante efeito derivado da unidade da impressão...” (POE, 1846 p. 163)<sup>2</sup>. Tal conceito de unidade ainda se assemelha, em alguns aspectos, ao de Aristóteles, como na assertiva de Poe, que afirma que um “[...] poema longo é, de fato, meramente a sucessão de poemas curtos – isto é, de breves efeitos poéticos.” (POE, 1846 p. 164)<sup>3</sup>, o que se assemelha às posições do filósofo grego sobre o arranjo dos mitos.

A recorrência de conceitos abordados na análise da tragédia é frequente, como a mimese, em Paul Ricœur e David Roas, ou as considerações sobre a natureza do herói, nos estudos do épico e do trágico. Isso sugere que há uma influência do pensamento aristotélico sobre as poéticas modernas, mesmo após tantos anos da sua elaboração. Não é por acaso, dado o privilégio conferido à tradição grega, da qual Aristóteles é um dos principais representantes, que muitos dos artistas e pensadores modernos continuam a repetir, assimilar ou discutir as ideias de tal tradição, embora leituras construídas em outras bases já existam desde o século XVIII. Nem é, tampouco, algo dissimulado: a influência e seu privilégio é declaradamente assumida, e, muitas vezes, defendida. Exemplo disso é o posicionamento de T.S. Eliot, em *Tradition and Individual Talent* (1919), ao afirmar que:

---

<sup>2</sup> Tradução nossa, como todas as traduções sem menção de tradutor: “[...] any literary work is too long to be read at one sitting, we must content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression...” (POE, 1846, p. 163).

<sup>3</sup> “[...] long poem is, in fact, merely a succession of brief ones – that is to say, of brief poetical effects.” (POE, 1846, p. 164).

[...] o sentido histórico compele o homem a escrever não meramente com a sua própria geração em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura da Europa desde Homero e, nela incluída, toda a literatura do seu próprio país tem existência simultânea e compõe uma ordem simultânea. (ELIOT, 1919, p. 1).<sup>4</sup>

Deixando de lado, por um momento, o caráter eurocêntrico das palavras de Eliot, a consideração sobre a importância de conhecer seus antecessores é reveladora da presença que a tradição europeia tem no pensamento ocidental. Essa influência, no entanto, não deveria ser vista como uma força superior que obriga à continuidade. O próprio Eliot pontua tal problema, desencorajando a valorização de uma tradicionalidade que siga, cega ou timidamente, as tradições próximas, e considera que o sentido histórico, ao mesmo tempo que faz um escritor tradicional, “[...] faz o escritor mais agudamente consciente do seu lugar no tempo, da sua contemporaneidade.”<sup>5</sup> (ELIOT, 1919, p. 1).

Como, portanto, seriam as revisitações e construções literárias influenciadas pela convenção greco-romana? Mencionemos, a princípio, alguns estudos que avaliam a permanência e relevância desses pensamentos na tradição ocidental. Erich Auerbach (2015) analisou a mimese da realidade no estilo homérico em contraposição à do Antigo Testamento; a psicanálise, como citado anteriormente, recorreu aos mitos para perceber questões existenciais presentes no pensamento grego e Northrop Frye (2014) se volta para a *Poética* na definição de suas classificações. Notar tal influência e seus desdobramentos não é, portanto, uma novidade. Tanto é que Monfardini (2005) já percebe a presença de alinhamentos na discussão, realizada por Todorov em *Introdução à literatura fantástica* (2017), a respeito dos temas do fantástico, quando o autor búlgaro estrutura seu pensamento entre os temas do *eu* e do *tu*, ambos relacionados por Monfardini à psicanálise e ao mitologismo.

---

<sup>4</sup> “[...] the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order.” (ELIOT, 1919, p. 1).

<sup>5</sup> “[...] makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his contemporaneity.” (ELIOT, 1919, p. 1)

Aproximações entre os textos trágicos e o fantástico, todavia, precisam ser cuidadosamente estabelecidas. A já mencionada, pertinente aos temas, é, talvez, a mais clara de todas, mas há outras que podem ser consideradas com proveito, desde que observadas certas perspectivas e ressalvas. Tratar de formas e pensamentos de épocas drasticamente separadas, além de heterogêneas mesmo entre seus representantes sincrônicos, torna-se uma tarefa difícil e que requereria mais tempo.

No entanto, felizmente, algumas dessas formas literárias são próximas e comparáveis. Duas delas são as que norteiam nossa discussão: o trágico, visto aqui, para propósito de análise e aporte crítico para nossa discussão, principalmente na tragédia grega; e o fantástico, compreendidos nas suas formas arquitetônicas, segundo a definição proposta por Mikhail Bakhtin (2014)<sup>6</sup>. Pretendemos compará-las para identificar possíveis alinhamentos conceituais dos seus processos de imitação e das suas intencionalidades, ensaiando uma aproximação dos dois modelos de representações.

## 2. Duas conceituações em perspectiva: a tragédia grega e o fantástico

O primeiro elemento que aparece em contraste entre a tragédia grega e o fantástico é a presença do insólito. Sem dúvida, em ambos há elementos que o pensamento contemporâneo associaria ao sobrenatural. No entanto, uma diferenciação assim se mostra ineficaz, pois, uma vez que se quer conceituar o *sobrenatural*, seria necessário, antes, conceituar o *natural*. Essa tarefa, embora pareça algo simples à primeira vista, demonstra-se mais complexa à luz dos períodos históricos e dos distanciamentos culturais entre as sociedades. O que é natural na sociedade grega de Sófocles e Ésquilo não é o mesmo nem na Grécia contemporânea. No caso da tragédia, a sua origem, relacionada aos cantos ditirâmicos e ao culto ao deus Dionísio, evidencia a diferente concepção de realidade tida pelos gregos do período.

---

<sup>6</sup> Para a diferenciação, compreendemos tanto o fantástico como o trágico como formas arquitetônicas. A respeito disso, a definição de Bakhtin (2014) já apontava tal caráter na forma trágica, considerando o drama/tragédia como a forma composicional, sendo o trágico a forma arquitetônica. Para a diferenciação das duas concepções de forma, parafraseamos o próprio autor (BAKHTIN, 2014), que vê na arquitetônica a individualização estética do objeto, seu caráter particular, autossuficiente e autossatisfatório. Por outro lado, a forma composicional tem caráter utilitário, técnico, assumindo a função de realizar adequadamente a tarefa arquitetônica.

Mesmo com o elemento “sobrenatural” aparecendo nas obras, em comparação à compreensão contemporânea, como o oráculo em *Édipo Rei* (SÓFOCLES, 2004), não seria produtivo o estabelecimento de um paradigma quanto a essa característica. O sobrenatural, no fantástico, é uma necessidade. Uma narrativa, para ter reconhecida a sua fantasticidade, independente da teoria imposta, precisa de eventos sobrenaturais que desafiem a realidade. O insólito, no pensamento grego da antiguidade clássica, não é obrigatoriamente uma ameaça à lógica estabelecida. A discussão do caráter ilógico e do maravilhoso chega a figurar entre as notas de Aristóteles, mas não se configura como uma regra. Recordemos que, sendo admissível a presença do impossível, ele deve, para Aristóteles, contudo, ser crível.

Reformulando a aproximação em termos de impossível e possível, surge um ponto de contato entre as formas: a verossimilhança. Do fantástico, é exigida a contraposição do real ao irreal. Para Tzvetan Todorov (2017), é condição do fantástico que o leitor hesite entre o sobrenatural e o natural; por sua vez, David Roas (2014, p. 32) conceitua que ele seria baseado na “[...] confrontação do sobrenatural e do real dentro de um mundo ordenado e estável como pretende ser o nosso...” e afirma ainda que se poderia pensar o fantástico como

[...] uma espécie de ‘hiper-realismo’, uma vez que, além de reproduzir as técnicas dos textos realistas, ele obriga o leitor a confrontar continuamente sua experiência da realidade com a dos personagens: sabemos que um texto é fantástico por sua relação (conflituosa) com a realidade empírica. (ROAS, 2014, p. 32).

Na tragédia, como já assinalamos, essa contraposição não é uma obrigação, mas Aristóteles (1993) aponta para a necessidade de a imitação trágica ter verossimilhança, sendo imposto ao poeta “[...] representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 1993, § 50, p. 53-54).

Assim, a construção verossímil das duas obras, com suas realidades, aproxima várias escolhas das suas formas composicionais. A mais evidente é a dissimulação de realidade que elas propõem. Um exemplo de narrativa fantástica que realiza isso, mais notadamente, é *Drácula* (2018), de Bram Stoker. Através de uma composição que utiliza registros textuais, como

cartas, telegramas e notícias jornalísticas, assim como outras escolhas, no plano do conteúdo – as configurações com referentes historicamente localizados –, *Drácula*, em sua arquitetônica, disputa a realidade do registro por meio de recursos que se ligariam antes, *à primeira vista*, à História do que à literatura, por disfarçar o *como se* tradicional da ficção. Aristóteles propõe um recurso parecido, com efeito retórico, ao sugerir que os poetas se referem (e deveriam continuar a se referir) a indivíduos particulares, pois: “[...] o que é possível é plausível; ora, enquanto as coisas não acontecem, não estamos dispostos a crer que elas sejam possíveis, mas é claro que são possíveis aquelas que aconteceram, pois não teriam acontecido se não fossem possíveis.” (ARISTÓTELES, 1993, § 52, p. 55). Caberia, portanto, ao poeta utilizar acontecimentos reais, adequando-os aos seus propósitos, mas sem desfigurá-los, uma vez que os mitos tradicionais não devem ser alterados. Recursos assim pretendem, como visto, demonstrar a possibilidade de os eventos mencionados ocorrerem na realidade. Para tanto, eles precisam criar verossimilhança, o que lhes confere coesão.

Tais processos miméticos passam, necessariamente, pela importância que assumem a atuação e a estetização dos personagens, representados pelas suas ações. A tragédia, para Aristóteles (1993), deveria imitar homens melhores, que agem e são apresentados de acordo com suas diferenças de caráter e pensamento, que devem condizer em conveniência (ele considera, por exemplo, que há um caráter de virilidade na mulher, mas não convém a ela ser viril ou terrível), semelhança e coerência. Essa obrigação de alinhamento das ações das personagens com seus caracteres e pensamentos novamente remetem à verossimilhança. No entanto, as personagens são passíveis de erros, uma vez que são humanos. Ainda, considerando o efeito trágico, é relevante que os homens bons não passem da boa à má fortuna e que os homens maus não passem da má à boa fortuna. A situação ideal seria a do homem que não se distingue muito

[...] pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres. (ARISTÓTELES, 1993, § 70, p. 69).

O herói deve, portanto, ser movido de uma situação de felicidade para infelicidade por força de algum erro, configurando a necessária *catástrofe*. Os efeitos trágicos se realizariam através dela, sendo impossível a existência de uma tragédia sem a *catástrofe*. Essa passagem precisa se concretizar por meio da conexão dos atos. Tais ações catastróficas ocorreriam entre amigos, uma vez que possibilitariam o compadecimento.

O fantástico também costuma se desenvolver numa construção aterrorizante e ameaçadora ao herói. Roas afirma que o conto fantástico “[...] se desenvolve em meio a um clima de medo, e seu desfecho (além de pôr em dúvida nossa concepção do real) costuma provocar a morte, a loucura ou a condenação do protagonista.” (ROAS, 2014, p. 61). Embora não seja uma regra, é predominante no fantástico o fim trágico da personagem. O destino de Édipo é trágico, assim como é o do protagonista de *O gato preto* (2008), de Poe, que, acidentalmente (ou como ele alega), mata sua esposa e é preso por isso. Mesmo em narrativas em que os protagonistas, ou a maior parte deles, sobrevivem ao sobrenatural, não passam por esses eventos sem perder algo de si no percurso: a segurança quanto às suas realidades.

Os heróis e suas tragédias assumem um lugar de primazia nas duas formas aqui discutidas. A tragédia grega, dado seu caráter cênico, é realizada pela representação de personagens que agem diante do público, que tomam para si mesmos a elocução, embora intercalados pelo coro. Uma priorização da voz da personagem também existe na narrativa fantástica. Todorov (2017), na sua compreensão do fantástico, considera preferencial o narrador representado ao não representado, uma vez que caberia duvidar de suas palavras, e, na sua postulação, o fantástico exigiria a dúvida sobre o sobrenatural. Além disso, o teórico búlgaro também considera que, uma vez que o fantástico exigiria a identificação do leitor com a personagem, tal narrador facilitaria a identificação. Para contribuir ainda mais com a identificação, Todorov (2017) postula que o “[...] narrador será um ‘homem médio’, em que todo (ou quase todo) leitor pode se reconhecer.” (TODOROV, 2017, p. 92). Obviamente, as posições de Todorov não se aplicam a toda a tradição fantástica, mas, sem dúvida, a fórmula é recorrente mesmo nas obras que aparecem nas classificações de outros teóricos, como Roas e Jaime Alazraki.

A identificação com as personagens, pertencente às duas formas, são fundamentais para os efeitos desejados. Uma vez que o espectador da tragédia deve se compadecer e temer diante dos acontecimentos pelos quais



os heróis passam, é importante que ele tenha empatia por aqueles heróis e que entenda a conexão que aqueles eventos podem ter com ele mesmo. O mesmo ocorre no fantástico: é necessário ver espelhada sua realidade para que se possa associar a possibilidade sobrenatural à sua própria vida, sentir tremer a sua realidade.

Esse caráter inerente às duas formas exige um alinhamento da moral e da realidade com o que é contado. Sem dúvida, muitos dos conflitos éticos dos gregos assumem outras significações na atualidade, assim como ocorre nas narrativas fantásticas. Para o herói moderno, são importantes qualidades diferentes das do herói da epopeia. Ainda, não raro, anti-heróis e vilões alcançam mais favor do público do que os heróis tradicionais. Mesmo em cortes sincrônicos, a diferença entre as culturas impacta a significação. O incesto, tão abominável na tragédia de Édipo, ocorre deliberadamente em algumas comunidades, mesmo em países “modernos”. Outrossim, as religiões e os códigos penais compreendem a culpabilidade de formas diferentes. Teria a ignorância das reais circunstâncias de suas ações isentado a culpa de Édipo, seja jurídica ou internamente, caso a narrativa fosse contextualizada na nossa atualidade?

Um último elemento de efeito relevante para a análise da estrutura do relato trágico e do fantástico é a diferença entre a forma do *lendário* e do *histórico*. Auerbach (2015), no já mencionado ensaio sobre o estilo homérico e o Eloísta, considera que a lenda se desenvolve de maneira “excessivamente linear”. Em contraposição, ainda para Auerbach (2015, p. 16), “[...] a história transcorre de maneira muito menos uniforme, mais cheia de contradições e confusão...”. O caráter de autenticidade, que configura o relato histórico, falta em parte à estrutura da tragédia, mas não se pode completamente destituir seu caráter histórico, uma vez que ela faz uso de mitos tradicionais e os adequa à unidade da obra. Isso torna visível uma tentativa de autenticidade, embora com uma pretensão muito menor que a do *Antigo Testamento*, que exige a conformação com a realidade ali definida. Evidentemente, o meio caminho entre lenda e história é problemático na tragédia.

Auerbach também atribui à lenda uma ordenação do

[...] assunto de modo unívoco e decidido, [a lenda] destaca-o da sua restante conexão com o mundo, de modo que este não pode intervir de maneira perturbadora; ela só conhece homens univocamente fixados, determinados por poucos e simples motivos cuja integridade de sentimentos e ações não pode ser prejudicada. (AUERBACH, 2015, p. 16).

Embora, por um lado, o relato trágico figure homens como os mencionados no trecho, não destaca nem a trama nem as personagens do mundo. Eles permanecem conectados, são *o que poderia acontecer ou ter acontecido*, o já mencionado *como se* da mimese poética, ponto ao qual retornaremos posteriormente.

Também o relato fantástico assume dubiedade. No entanto, aproxima-se ainda mais do histórico, pela sua já mencionada necessidade *hiper-realista*. Suas personagens podem apresentar-se dotadas de segundos planos, as contradições se multiplicam e a confusão se instaura não só como consequência da realidade, mas como intenção.

### **3. Intencionalidades e efeitos: o terror, a piedade e a verossimilhança**

Quanto às causas da imitação e, sobretudo, da imitação poética, Aristóteles (1993) considera a naturalidade da imitação ao homem e o prazer que sente com o imitado. A razão desse prazer com o imitado, segundo o grego, é a aprendizagem e o reconhecimento da imitação. Como exemplo disso, afirma que “[...] nós contemplamos com prazer as imagens daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância [...]” (ARISTÓTELES, 1993, § 14, p. 27), com as quais aprendemos. A tragédia faz bom uso das sensações de repugnância. A desventura e a queda experienciadas através da *catástrofe* e do sofrimento do herói provocariam o terror e a piedade, realizando a purgação das emoções, a *catarse*.

Assim, a tragédia teria uma finalidade educadora, mas, como afirma Izabela Bocayuva (2008, p. 46), isso “[...] tem muito mais a ver simplesmente com aprender a viver, vivendo.”. Pela experiência com a imitação, o interlocutor se identifica, por meio das técnicas já mencionadas, com o herói e sua realidade. Apiedado com o destino do herói e distanciado pelo caráter da imitação, “[...] é possível a sensação de alívio; daí o prazer da *catarse*.” (BOCAYUVA, 2008, p. 47). Há um prazer inerente à imitação, uma experiência da vida realizada da apreciação da identificação.

Pela experiência, aprende-se a lidar com a condição humana. Mesmo diante da inevitável força do tempo e do destino, e das terríveis eventualidades que perpassam a vida, seria possível aprender e preparar-se contemplando a imitação. Com recurso à paradoxalidade, as tramas se constituiriam para efetuar tais sensações nos interlocutores. Para Aristóteles (1993), o mito, como composição dos atos por caráter e por pensamento,

é a parte mais importante da imitação, a alma da tragédia, devendo ser extraído do seu arranjo o efeito próprio da tragédia, e não obrigatoriamente do espetáculo cênico.

Também ao fantástico são caros elementos assim. Como já notado por Monfardini (2005), Todorov (2017) recorre a temas *tabu* para caracterizar a temática fantástica. Vários deles, como o incesto e a crueldade, são associáveis à repugnância mencionada por Aristóteles (1993). A identificação, como discutido na seção anterior, também ocorreria no fantástico, em processos análogos ao da tragédia: o terror e a piedade. A finalidade deles, por outro lado, seria ameaçar a realidade. Construindo um simulacro da realidade externa, o fantástico a destitui de verossimilhança pela transgressão insólita. O efeito desejado é o medo pela realidade, o temor da destituição do mundo lógico. Os eventos sobrenaturais quase sempre provocam a ruína do herói, levando-o à loucura ou à morte, como nota Roas (2014). Pensemos, por exemplo, no desespero de Mauro, em *Las puertas del cielo*, de Julio Cortázar (2004), ao enxergar sua falecida esposa dançando no salão; ou no choque que o vampiro provocou em Jonathan Harker, em *Drácula*, de Bram Stoker (2018), ou mesmo na agonia de Gregor Samsa, em *A metamorfose*, de Franz Kafka (1985), ao ver-se preso a uma forma insectoide. O herói, nesses casos, é o duplo da sua realidade: rui junto a ela.

O sobrenatural, por vezes, também se propõe a discutir outros temas associados à possibilidade insólita. Uma das frequentes ocasiões em que sua forma é eficientemente utilizada, para alcançar uma intencionalidade social, educativa, ou apenas transgressora, é o recurso ao impossível para abordar temas que normalmente seriam vistos com preconceito ou censura. Localiza-se aí um caráter combativo do fantástico “[...] contra uma e outra censura: os desmandos sexuais serão melhor aceitos por qualquer espécie de censura se forem inscritos por conta do diabo.” (TODOROV, 2017, p. 167). Assim como na tragédia, seguindo a formulação aristotélica, o fantástico ensaia, por vezes, o caráter exegético, mesmo quando disfarçadamente. A loucura, tema duradouro de romances oitocentistas até os contistas da segunda metade do XX, é multifacetada nos contos fantásticos: seria o louco um *ser fora do mundo* ou um *ser mais próximo da realidade*? A disjunção fantástica da visão unívoca, contestada pela ambiguidade do narrador de *Aurélia*, de Gérard de Nerval, e pela paixão das personagens de *Uma história de Borboletas*, de Caio Fernando Abreu, encontra um dos seus inimigos na política manicomial que segrega e tortura os ditos *loucos* por séculos.

Retornando às consonâncias dos efeitos das duas formas, o prazer e a provocação de sensações próprias ao fantástico e à tragédia não surgiriam, assim, do “espetáculo”, aqui tomado em sentido figurado. Não é a grandeza do sobrenatural que causa o medo, mas sua possibilidade, assim como não é o grau de atrocidade do sofrimento do herói que causa o trágico. Os efeitos são alcançados pela composição da intriga, estabelecendo identificações e verossimilhança para, uma vez realizado o desenvolvimento do enredo e da criação verossímil, desenlaçá-lo em direção ao efeito desejado. Um exemplo da desnecessidade do espetáculo é a pouca frequência com que as criaturas aparecem na narrativa de H. P. Lovecraft, como em *The Transition of Juan Romero* ([1919] s.d.), na qual em nenhum momento se evidencia visualmente o sobrenatural e o efeito aterrorizante é, ainda assim, inegável. Aristóteles (1993) também constatou isso na tragédia, considerando que as sensações devem surgir da conexão dos atos, antes que do espetáculo, ainda alegando que o efeito monstruoso do espetáculo não produz o trágico.

Tal conexão dos atos é imprescindível para construção dos efeitos. Todorov (2017), discutindo sobre os temas do fantástico, alega que o pandeterminismo é a causalidade recorrente. Essa característica também é relevante na construção do mito trágico, uma vez que, mesmo diante do acaso, Aristóteles afirma:

[...] mais maravilhosos parecem os que nos afiguram acontecidos de propósito – tal é, por exemplo, o caso da estátua de Mítis em Argos, que matou, caindo-lhe em cima, o próprio causador da morte de Mítis, no momento que a olhava –, pois fatos semelhantes não parecem devidos ao mero acaso), daqui se segue serem indubitavelmente os melhores mitos assim concebidos. (ARISTÓTELES, 1993, § 56).

No trecho, o evento narrado, que, numa narrativa contemporânea, seria indubitavelmente fantástico, não é descreditado pela impossibilidade realista do acontecimento. Seu caráter maravilhoso, no sentido de espetacular ou de sobrenatural, é menos importante que a causalidade implícita, presente e verossímil para a intriga.

Construções semelhantes à mencionada pelo grego são abundantes no fantástico. Os eventos mórbidos de *O gato preto* (2008), de Poe, seguem-se após o cruel assassinato do gato, que teria voltado do mundo dos mortos para atormentar seu carrasco. Em *Cartas de mamá*, de Cortázar (2004), o retorno da figura do irmão morto para atormentar os heróis pode ser relacionado à

injustiça realizada por seu irmão e por sua antiga amante, agora esposa deste. Os elementos dessas tramas, e de tantas outras, se conectam para destituir a ocasionalidade do sobrenatural, atribuindo-lhe sentido, conforme uma verossimilhança que, estando em todos seus momentos dialogando com os mundos externos, permite a significação da obra.

Diversos são, portanto, os alinhamentos de intenções e efeitos realizados pelo fantástico e pela tragédia. Assemelhados por configurações que intencionam provocar o terror e a identificação, associadas à forma verossímil e que dissimula realidade, as categorias se aproximam quanto à formalização estética e aos objetivos almejados.

#### **4. Considerações finais: funções das formas e suas diferenças**

Realçamos o fato de que a importância que construções míticas, como as utilizadas e recriadas pela tragédia, assume no pensamento ocidental. A construção de histórias como a de Édipo, Antígona, Ulisses, David e Salomão são revisitadas e estudadas. O caráter mítico, que almeja a realidade, desempenhava e desempenha funções sociais. Assim, entendemos porque José de Alencar (1865), Oduvaldo Viana Filho (1972) e Chico Buarque e Paulo Pontes (1975) revisitam a figura trágica de Medéia, situando-a nas matas do Ceará ou nas favelas do Rio de Janeiro. Na vizinha Colômbia, Gabriel García Márquez (1955) retoma a estrutura do mito de Antígona em seu *La hojarasca*. O irlandês James Joyce (1922) faz Ulisses percorrer as ruas frias de uma cidade europeia no século XX.

O caráter sacro dessas histórias é presente até a atualidade. Muitas delas são utilizadas até hoje como referência histórica, permanecendo como bússola moral. O limite entre *mythos*, *logos* e *história*, utilizando os conceitos abordados por Monfardini (2005), assim, confunde-se em algumas das obras.

A tragédia e o fantástico configuram muitas obras que realizam tais processos. A primeira, com seu forte caráter educativo e ético, provê experiências provocadoras da catarse, assim como, dissimulando por vezes a realidade, alcança outros planos e desempenha uma função social. O fantástico, ameaçando a realidade, desafia as concepções positivistas e serve-se da criação artística para contestar o mundo em que está inserido, com suas crenças e convicções.

Apesar das suas claras diferenças, as quais esperamos ter delineado ao longo deste texto, o número de semelhanças avoluma-se. Algumas das

hipóteses que explicam esse fenômeno já foram expostas ao longo do texto: há uma revisitação contínua da tradição clássica que provoca respostas constantes nos estudos e nas artes e algumas das suas narrativas podem ser consideradas protótipos do fantástico, concebendo o fantástico tradicional como uma continuação de correntes já estabelecidas que se transformam na conhecida forma do século XIX como resposta ao positivismo vigente e depois sofre novas transformações ao longo do século XX, agora com uma atitude mais conformada com a indeterminação da realidade. Sem negar a possibilidade de uma relação genética entre as tradições, esperamos ter sinalizado uma proposição adicional que reforça a atividade do fazer artístico, como ato, e a relevância do arcabouço artístico, como repositório constantemente redefinido de obras, tradições e interpretações. Essa hipótese é, e exploraremos com mais profundidade agora, a relação *relativamente análoga* que a tragédia e o fantástico têm entre as intencionalidades discursivas e a forma como um todo configurado.

Antes, quando anunciamos os critérios de referência ao *trágico* e ao *fantástico*, distinguimos forma arquitetônica e forma composicional. Ainda seguindo as postulações de Bakhtin (2014), vemos a necessidade de retomar esse ponto para esclarecer a anunciada relação formal entre as duas tradições. Os dois tipos de formas mencionados realizam-se em um processo de codependência: a arquitetônica determina a escolha da composicional e a composicional realiza a arquitetônica. A primeira, como todo definido, embora possa ser compreendida intuitivamente, presume uma série de operações formais que lhe conferem unicidade. Estas são axiologicamente determinadas em direção a esse todo. A escolha na tragédia, por exemplo, da forma dramática, que privilegia a fala das personagens, não é ocasional, mas utilitária, em razão das ditas intencionalidades da obra trágica, como a necessária empatia e a piedade *pelas* personagens. Ao dirigirem-se diretamente, as falas das personagens diminuem a mediação do autor e a distância entre nós e elas. Algo semelhante ocorre quando o narrador é homodiegético e/ou protagonista da narrativa. Nessa direção, Todorov (2017) aponta, que a possibilidade de identificação, realizada pela narração em primeira pessoa, facilita o efeito fantástico. Outro que compartilha tal preferência é Cortázar (2008), na sua poética do conto muito cara a uma compreensão surrealista do fantástico, segundo a qual o conto deve ter um narrador que é/poderia ter sido uma personagem, conferindo vida à obra.

A formalização depende do conteúdo do discurso, ainda com Bakhtin (2017). A forma artística sempre se refere a algo além do material, seja este considerado como a palavra ou como a realidade. Tanto a honesta tentativa realista quanto a montagem vanguardista menos cognoscível constroem significados próprios unificados e organizados pela forma. Mas, novamente, a relação entre os dois elementos, aqui forma e conteúdo, não é ocasional: a forma envolve todos os momentos da obra, permitindo o contato do autor/leitor com o conteúdo, e o conteúdo dá significado necessário e indispensável à forma, uma vez passa a ser relacionável com outros pontos de vistas criadores. Na tragédia, a presença do conteúdo pode ser contemplada com intensidade na *catástrofe*, como uma formalização que intenciona o medo. No fantástico, analogamente, o medo provocado pela desestabilização da realidade, por vezes junto à ruína do herói, é um momento sensível do conteúdo. Ambos os efeitos só são concretizáveis pela formalização que permite um posicionamento do interlocutor em relação ao mundo unificado do ato estético.

Em ambas as tradições representativas recorre-se, para alcançar as intencionalidades desejadas, a procedimentos análogos. Isso é decorrente de uma similaridade de intenções. Na procura de caminhos para provocar ou explicar determinados efeitos, os autores e os estudiosos caminham por trilhas já percorridas. As duas formas, a fantástica e a trágica, coincidem em suas configurações miméticas e discursivas pois almejam efeitos semelhantes e, por vezes, intercambiáveis. Se compreendermos o efeito trágico como o provocado pela catarse operada pela depuração da piedade e do medo, podemos dizer que as obras fantásticas são capazes de realizá-lo, mesmo quando por meio de formas composicionais diferentes das tradicionalmente utilizadas na tragédia.

Em outros termos, agora recorrendo a Ricœur (2010)<sup>7</sup>, a forma trágica e a forma fantástica coincidem em pontos interdependentes da mimese. Presumem, e aqui nos referimos apenas às partes essenciais das mencionadas conceituações dessas formas, na *mimesis I*, na qual determinadas compreensões simbólicas permitem uma relação axiológica empática do leitor para com o texto e com o autor (personagens com os quais

---

<sup>7</sup> A interlocução com Paul Ricœur é especialmente produtiva pela afinidade do seu estudo com o de Aristóteles. Sua concepção de narrativa e sua teorização sobre a mimese parte de uma cuidadosa releitura da *Poética*.

possa identificar-se e em contextos/realidades semelhantes à em que vive). Suas obras também devem ser capazes de configurar intrigas que provoquem transgressões. Na tragédia estas são peripécias na direção de uma *catástrofe*. Já no fantástico, tal dissonância é realizada por uma desestabilização do real. Por fim, na *mimesis III*, momento de interseção do mundo do texto com o mundo do leitor, este é capaz de acompanhar e interagir ativamente com as personagens e seus destinos, experienciando seus sofrimentos, temendo e refletindo sobre e por si mesmo. Esses momentos da mimese em Ricœur (2010), assim como a relação entre forma e conteúdo em Bakhtin (2014), não são independentes. Um presume a existência do outro e, portanto, determinam-se.

Recorrendo à representação do verossímil e a sentimentos severos, o fantástico e o trágico confrontam a conformação da vida. Suas intenções são semelhantes: o medo e a identificação com as personagens conectam seus interlocutores com o intradieético. É através do enredo que somos levados a conhecer e nos confrontar com histórias que provocam o medo e nos ameaçam. As sensações, no entanto, vêm associadas ao prazer e à leveza, tanto pelo distanciamento quanto pela composição da história. As composições organizam as ações com a intenção de realizar os efeitos desejados e permitir a identificação do interlocutor. A incerteza do marido em *O gato preto* (2008) poder ser compartilhada pelo leitor, incapaz de atribuir com segurança a culpa dos eventos a ele ou a uma força sobrenatural. O espectador de *Édipo rei*, de Sófocles (2004), é colocado no mesmo paradoxo de culpa enfrentado por Édipo, uma vez que, embora ele tenha agido contra o pai, tomado seu trono, desposado a mãe e tido filhos com ela, o fez em ignorância, tentando escapar da maldição que o perseguia, além de ter sofrido ao reconhecer a realidade dos seus atos.

Evidentemente, essas formas não são análogas, apesar de semelhantes nos aspectos analisados. O fantástico ambienta-se em um mundo cotidiano, com personagens que fogem da representação tradicional dos mitos gregos, os quais figuram personagens da classe senhorial. O sobrenatural é disruptivo no fantástico, adquirindo outra significação na tragédia. Os efeitos almejados, embora semelhantes, não se configuram da mesma forma e não exigem as mesmas construções. É de se notar, todavia, como a literatura faz-se da revisitação e ressignificação de tradições e temas, adequando-os aos seus propósitos concretos.



Reflexões sobre a tradicionalidade, considerada, segundo Ricœur (2010), como jogo entre inovação e sedimentação, e comparações entre formas estéticas permitem notar fenômenos estéticos relevantes para a interpretação e o estudo da cultura. As obras e as formas não existem independentemente, tanto na compreensão de Bakhtin (2017) quanto na de Ricœur (2010), pois configuram-se em contextos saturados de mediações. Daí a produtividade dos estudos comparativos, para os quais as obras podem ser mais bem compreendidas quando interseccionadas.

## Referências

ARISTOTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: AUERBACH, Erich *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2015. p.1-20.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BOCAYUVA, Izabela. Sobre a catarse na tragédia grega. *Anais de Filosofia Clássica*, Rio de Janeiro, 2008. v. 2. no. 3. p. 46-52.

CORTÁZAR, Julio. Las puertas del cielo. In: CORTÁZAR, Julio. *Bestiario*. Madrid: Santillana, 2004. p.119-139.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ELIOT, Thomas. Tradition and the Individual Talent. In: ELIOT, Thomas. *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. 7. ed. Londres: Methuen & Co. Ltd., 1950.

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2000.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Robson Soares de Medeiro. Rio de Janeiro: Anima. 1985

LOVECRAFT, Howard. *The transition of Juan Romero*. Donavan K. Loucks, 2009. Disponível em: <http://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/tjr.aspx>. Acessado pela última vez no dia 05 de maio de 2020.

MONFARDINI, Adriana. O mito e a literatura. *Revista Terra roxa e Outras Terras*. Londrina, v. 5 p. 50-61, 2005.

POE, Edgar Allan. O gato preto. In: *O gato preto e outros contos*. Trad. Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2008. p. 41-55.

POE, Edgar Allan. The Philosophy of Composition. Philadelphia, Pennsylvania: *Graham's Magazine*, 1846. vol. XXVIII, n. 4, p. 163-167. Disponível em: <https://jerrywbrown.com/wp-content/uploads/2015/01/Edgar-Allan-Poe-The-Philosophy-of-Composition.pdf>. Acessado pela última vez no dia 5 de maio de 2020.

RICŒUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SANTOS, Adilson. A tragédia grega: um estudo teórico. *Revista Investigações*, Recife. V.18. n. 1. p. 41-67, 2005.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Tradução por Donaldo Schüler. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

STOKER, Bram. *Drácula*. Trad. Doris Goettems. São Paulo: Editora Landmark, 2015.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.