

## NUNCA FOMOS TÃO ANTIGOS A AÇÃO TRÁGICA COMO RESISTÊNCIA AO DESCENTRAMENTO PÓS-MODERNO

Sandra LUNA

**RESUMO** *A teorização sobre a ação trágica na dramaturgia ocidental está fundamentalmente vinculada à Poética aristotélica. Recuperando, a partir do contexto grego, berço da tragédia, idéias e conceitos relacionados à estruturação da ação no drama trágico, uma revisão histórico-comparativa da apropriação desses pressupostos estruturais por tragediógrafos e teorizadores do trágico em outros contextos da tradição ocidental permite rastrear a essência imutável da sintaxe profunda da arte trágica. A despeito das máscaras afixadas pelos teatros do tempo, ontem, como hoje, o conceito de ação, alicerçado em conflitos e transgressões causalmente deflagradores do trágico, associa a condição heróica à personificação do “pharmakós”. Concentre-se ou descentre-se as categorias de “erro” e “culpa”, o herói, ante-sujeito, sujeito ou não-sujeito de suas próprias ações, permanece como “bode expiatório” do conflituoso universo trágico.*

**Palavras-chave** *Tragédia; drama; ação trágica; teoria do drama.*

**ABSTRACT** *Theoretical approaches to tragic action in western drama are fundamentally dependent on Aristotle's Poetics. Departing from the Greek context, birthplace of tragedy, retrieving ideas and concepts related to the construction of action, a historical-comparative review of the appropriation of these fundamentals by tragedians and theorists from other contexts of the examined tradition leads to conclusions about an immutable essence of the basic structure of tragic art. In spite of the masks imposed by theatrical conventions, historical or subjective forces, the concept of action, necessarily based upon conflicts and transgressions as causes of the tragic catastrophe, associates the heroic condition to personifications of a “pharmakós”. The categories of “error” and “guilt” transform each hero into the “escape-goat” of the conflictive tragic universe, no matter the degree of consciousness or responsibility imparted to his participation in the tragic actions.*

**Key-words** *Tragedy; drama; tragic action; dramatic theory.*

Embora a representação literária do trágico seja anterior ao nascimento da tragédia, é somente quando a poesia se faz teatro nas arenas gregas que a essência do trágico se corporifica a ponto de ser percebida como “ação” – conceito pensado por Aristóteles para definir o que considerou em sua *Poética* como “alma da tragédia”. Apreendida em uma formulação aparentemente óbvia, essa “ação” que anima a experimentação dramática do trágico mais parece uma armadilha teórica, revelando-se um conceito multifacetado, sujeito a forças diversas. No próprio texto aristotélico a ação trágica é considerada sob múltiplas perspectivas: elevada à condição abstrata de uma essência teórica definidora de gênero, a “ação” se quer *práxis*, modelo a ser representado, sugerindo investigações nos domínios da filosofia, apontando para uma concepção estética dos gêneros literários; entendida como *mythos*, o conceito se espessa e adquire estatuto concreto – a “ação” se revela arcabouço estrutural da trama, encampando inúmeros outros conceitos que lhe emprestam os mais diversos matizes – estéticos, éticos, morais, psicológicos, históricos, culturais. Não parece ser por acaso que outras formulações aristotélicas implicadas no conceito de ação, tais como *catarse*, *hamartia*, *peripeteia*, *anagnorisis*, unidade, verossimilhança, dentre outras, têm rendido embates que se prolongam pelos séculos afora. Contribuindo para os meandros dessas discussões, a idéia a um tempo fértil e furta-cor de tragédia como “imitação de ações”.

Talvez valha a pena considerar como alguns dos nossos conceitos mais produtivos no âmbito da teoria e dos estudos literários, senão humanísticos, situam-se sempre entre uma obviedade inquietante e uma imprecisão assustadora. Pensamos no rendimento assombroso de conceitos tão frouxos quanto produtivos: “poder”, “ideologia”, “inconsciente”, “diferença”... “Ação” dramática é um desses conceitos camaleônicos, que se confundem com as cores da realidade que os envolve. Mesmo assim, a despeito da fluidez significativa do conceito e por sob o verniz da historicidade, a “ação” permanece sustentável enquanto categoria dramática que alimenta o teatro trágico através dos séculos. Isso explica, por um lado, a centralidade da *Poética* na teorização sobre o drama, por outro, o esforço dos teorizadores no sentido de compreender essa “ação”, que ao teatro é tão fundamental.

Uma noção essencial ao entendimento da ação trágica pode ilustrar esse potencial que tem o conceito de receber as marcas da historicidade ou da subjetividade que o representa – trata-se da noção de “transgressão”. Também conhecida como “erro trágico”, a noção de transgressão cria uma perspectiva que enquadra a “ação trágica” como uma transposição de limites, uma violação a ordens estabelecidas, de onde a manifestação do trágico, causalmente vinculado à transgressão. Contudo, muito embora a noção de transgressão sirva para definir uma das pilstras estruturais que sustentam a ação trágica como categoria dramática no teatro do tempo, o tratamento concedido ao erro trágico pode assumir feições a mais diversas.

Considere-se, por exemplo, como no teatro grego do século V a.C. o erro trágico não raramente se manifestava como erro intelectual, isento de conotações moralizantes. A crença na fatalidade permitia aos gregos entender os erros humanos sob outras perspectivas que não a dos desvios morais. Não foi por acaso que Aristóteles apreendeu a *hamartia* – erro involuntário – como um elemento essencial a uma tragédia perfeita: enquanto “erro”, a *hamartia* indicia um agente a responder pela tragicidade de seu universo, enquanto “erro involuntário”, alivia a responsabilidade moral desse agente sobre sua ação. Entendida a ação como uma relação de causa e efeito que conduz ao trágico, a *hamartia* produz uma instância de tragicidade altamente comvente, complexa e eficaz porquanto, embora o trágico aí se apresente como racionalmente explicável (há um erro que conduz ao trágico), ele permanece, no limite, incompreensível (há um agente do erro, mas não exatamente um “culpado”).

A Antigüidade Latina e os autores medievais que se ocupam da tragédia revelam-se, no geral, alheios a essa interpretação grega de erro trágico como erro intelectual, involuntário, espreitando a ação através de molduras estoicas e cristãs, enfatizando antes as noções de falta moral e culpa que as investidas da fatalidade. Essa ênfase na malignidade humana como deflagradora do trágico produz um esquema simplificado, no qual o trágico se define claramente como castigo por crime cometido, consequência direta dos descarrilamentos das paixões humanas, esquema facilitado pela noção de culpa que marca uma humanidade “naturalmente” fadada ao erro – “errar é humano”. Subtraindo à tragédia instâncias preciosas de tragicidade, tais como “acaso”, “fatalidade”, “surpresa”, ao promover um equacionamento previsível entre crime e castigo, a tradição latina e seus leitores medievais derivam “efeitos trágicos” não exatamente do medo, do receio humano diante de forças desconhecidas, mas sim do terror conseqüente dos excessos das paixões.

Embora esse legado de investimento no horror seja fundamental à compreensão da tragédia que ressurge com os tempos modernos, os palcos renascentistas estando repletos de cenas de sangue e morte, a modernidade tentará uma definição de ação trágica por outras vias. Contra o pessimismo da noção de *error ex-alienatione*, a modernidade dispõe do poder de um sujeito “racional”, “voluntarioso”, “livre” e “consciente”. Vale a pena observar mais de perto o entendimento dessa noção moderna de ação, já que ela sublinha a teorização sobre o drama a partir da redescoberta da *Poética* pelos autores e comentadores do Renascimento.

Castelvetro pode ser elencado como o primeiro comentador da *Poética* a desafiar a falsa obviedade do conceito de ação, idéia não notada ou não anotada por seus antecessores. Repetindo Aristóteles, Castelvetro não apenas distingue a ação como matéria mesma que molda o drama – “*Tragedy is not an imitation of men, but of actions*”,<sup>1</sup> mas enfatiza o que o filósofo grego chamou de “unidade de ação” e que

---

<sup>1</sup> CASTELVETRO, Ludovico. “Poética d’ Aristotle vulgarizzata e esposta”. In: CLARK 1959: 30.

ele, Castelvetro, parece ter percebido como uma recomendação no sentido de uma desejada concentração de efeitos, essencial à produção do “efeito trágico”. Na verdade, o texto de Castelvetro terá implicações severas no que diz respeito ao drama da modernidade, já que serão suas leituras interpretativas sobre as chamadas “três unidades” – um estiramento da “unidade de ação” – que ditarão os parâmetros de construção dramática adotados pela tradição neoclássica. Mesmo assim, não se deve perder de vista que a ênfase de Castelvetro na construção da ação impulsionou novos caminhos para o entendimento desse conceito enquanto categoria dramática. Fato é que no século XVI, Ben Jonson atenta para uma lógica, ou, se preferirmos, para uma economia de construção dramática baseada no conceito de ação:

The fable is called the imitation of an entire and perfect action whose parts are so joined and knit together, as nothing in the structure can be changed, or taken away, without impairing and troubling the whole, of which there is a proportionable magnitude in the members.<sup>2</sup>

A assertiva de Jonson evoca uma série de esclarecimentos que irão, a seu turno, conduzir a novos caminhos do desenvolvimento da teoria moderna sobre a ação. O “todo” aparece assim como uma primeira referência. Para definir o todo, Jonson recupera as palavras de Aristóteles: “*Whole we call that, and perfect, which hath a beginning, a midst and an end*”. A noção fundamental dessa assertiva, seja ela considerada a partir do próprio Aristóteles ou da releitura de Jonson, é que a ação deve conduzir um argumento lógico que prevaleça como absoluto, embora essa ação totalizadora seja, ela própria, composta de partes, isto é, de pequenas ações ou episódios, a interdependência dessas partes devendo ser tal que: “*if you take away (a part) you either change the whole or it is not the whole*”.<sup>3</sup>

Em seu artigo “An essay of dramattick poesie” (1668), John Dryden desvela outro ângulo de observação da ação. Diz o crítico inglês: “*As for the third unity, which is that of Action, the ancients meant no other by it than what the logicians do by their finis, the end or scope of any action; that which is first in intention and last in execution*”.<sup>4</sup> Tal afirmação remete à “vontade” enquanto componente determinante da ação dramática, que, sob esse aspecto, define-se como concretização de um projeto planejado, executado e finalizado pela “intenção” do sujeito. Para Dryden, a ação dramática nasce do desejo humano que tem uma intenção determinada e luta para concretizar essa intenção.

Outro parâmetro importante para a compreensão da ação enquanto categoria dramática é proposto por Schiller no ensaio “On tragic art” (1781). Em seu texto, Schiller argumenta que, em função dos objetivos específicos da dramaturgia trágica, ou seja, em virtude da necessidade que tem a tragédia de produzir efeito catártico, a

---

<sup>2</sup> JONSON, Ben. “Timber, or discoveries made upon men and matter”. In: CLARK 1959: 78.

<sup>3</sup> CLARK 1959: 78.

<sup>4</sup> DRYDEN, J. *op.cit.* In: CLARK 1959: 133.

ação trágica, para ser comovente, deveria impor uma atitude moral. Uma “ação moral” seria uma ação compreendida no campo do “livre-arbítrio”. Para Schiller, a tragédia é imitação de uma ação que nos permite ver o homem em sofrimento, de forma a suscitar nossa piedade. Entretanto, esse sofrimento só se mostraria tragicamente comovente se afetasse um indivíduo no sentido mais “humano” do termo: para o autor, espíritos puros ou demônios não sofrem e, portanto, não cabem na tragédia. Nessa perspectiva, o herói trágico deveria colocar-se em algum lugar intermediário entre a perversidade absoluta e a completa perfeição, aí convidado a exercer seu “livre-arbítrio”, experimentando assim o poder de sua “vontade consciente”.<sup>5</sup> Apesar da influência da *Poética* manifesta em toda essa argumentação, estamos bem longe da noção aristotélica de *hamartia*, que privilegiava a ação e não a caracterização, embora também para Aristóteles um caráter intermediário fosse importante para suscitar o *pathos* em relação à desgraça proveniente do erro trágico.

Um avanço considerável na teorização da ação dramática foi dado por Hegel em sua *Estética*. Em linhas gerais, Hegel professa que a poesia dramática nasce da necessidade humana de ver suas ações representadas, não pacificamente, mas através de conflitos:

A poesia dramática nasceu da nossa necessidade de ver os atos e as situações da vida humana representados por personagens que relatem os fatos e expressem os intentos mediante breves ou longos discursos. A ação dramática não se limita, porém, à calma e simples progressão para um fim determinado; pelo contrário, decorre essencialmente num meio repleto de conflitos e de oposições, porque está sujeita às circunstâncias, paixões e caracteres que se lhe opõem. Por sua vez, estes conflitos e oposições dão origem a ações e reações que, num determinado momento, produzem o necessário apaziguamento. O que vemos, assim, diretamente, são fins individualizados sob a forma de caracteres vivos e de situações ricas em conflitos, caracteres e situações que se entrecruzam e determinam reciprocamente, procurando cada caráter e cada situação afirmar-se e ocupar o primeiro lugar, em detrimento dos outros, até que se processe o apaziguamento final.<sup>6</sup>

Deve-se considerar que, apesar da influência dos pressupostos da *Poética* de Aristóteles também na concepção de poesia dramática elaborada por Hegel, este último era um filósofo idealista, que opunha sua dialética à metafísica aristotélica. O conflito era a base de seu pensamento. Com respeito ao drama, Hegel afirma que a ação se origina do desejo humano lutando por um objetivo e consciente dos seus resultados. Esse desejo, colidindo com interesses e paixões, caracterizaria o conflito, determinando o desenvolvimento da trajetória dramática. Contudo, o universo dramático, embora essencialmente conflituoso, deveria constituir uma unidade. A “unidade da ação” seria, segundo Hegel, a única lei verdadeiramente inviolável na poesia dramática. Embasando essa noção de universo dramático conflituoso, porém unificado, nota-se, não apenas a influência da proposição de Aristóteles, mas

---

<sup>5</sup> Cf. SCHILLER, F. *op.cit.* In: CLARK 1959: 265.

<sup>6</sup> HEGEL 1964: 375-376.

sobretudo a crença de Hegel em um mundo regido pela razão. Não podemos esquecer que sua dialética tem como pressuposto fundamental um universo que se oferece como racionalmente dedutível por ser constituído de uma rede sistematizada e interrelacionada de fatos basicamente racionais. Talvez devêssemos considerar que, para Hegel, a dialética não era somente uma lei do pensamento, mas era a lei do ser, uma lógica dinâmica aplicável à dimensão física e natural do universo, assim como aos indivíduos e à sociedade, aí incluída a história da raça humana, sendo, portanto, uma lógica passível de explicar também o funcionamento do universo dramático, já que este se apresenta como uma abstração poética da realidade. Assim, o universo dramático, representação de uma fatia do universo, para ser uma abstração convincente, também deveria parecer um todo orgânico que se desenvolve, que progride através de conflitos, a coesão dos eventos que apresenta correspondendo à “unidade da ação”, sendo mais “unitárias” as tramas nas quais todos os conflitos, todos os episódios, enfim, todas as ações menores se mostram relacionadas, intrincadas, contribuindo para a progressão dramática. No limite, a “unidade da ação” dramática responderia pela representação de um universo no qual todos os fatos pudessem estar relacionados.

Em 1894, aproveitando os conceitos de Hegel em relação à ação dramática, Ferdinand Brunetière propõe a sua “Lei do Drama”. Partindo do pressuposto de que ação dramática é algo mais que movimentos ou agitações, Brunetière propõe que a “vontade” é o que no geral caracteriza a ação. Muito mais do que um movimentar-se, a ação seria a *força da vontade*, a fixação de um *objetivo* e o esforço para alcançá-lo, a luta para fazer com que tudo possa convergir para a realização de um intento. Neste sentido, diz Brunetière, os verdadeiros heróis dramáticos podem ser vistos como arquitetos de seu futuro:

Is it action to move about? Certainly not, and there is no true action except that of a will conscious of itself, conscious (...) of the means which it employs for its fulfillment, one which adapts them to its goal, and all the other forms of action are only imitations, counterfeits, or parodies.<sup>7</sup>

A vontade seria, então, o motivo condutor da ação dramática. E mais, a quantidade de vontade exercida em maior ou menor intensidade determinaria, segundo Brunetière, o grau de excelência da obra dramática. Se é a vontade que produz a força para conduzir a ação, a efetividade da ação diminui quando há uma falha ou um relaxamento da vontade. Relacionando as concepções de Brunetière ao campo da filosofia, poder-se-ia dizer que o determinismo não seria jamais favorável ao progresso da arte dramática, por desprezar a possibilidade de livre-arbítrio.

Outro ponto a ser notado na concepção de Brunetière é sua tentativa de esclarecer as distinções entre as espécies dramáticas a partir dos obstáculos enfrentados pela vontade do sujeito heróico. Sendo a ação a base não apenas do

---

<sup>7</sup> BRUNETIÈRE, F. “The law of drama”. In: CLARK 1959: 383.

trágico, mas de todo o drama e a quantidade de vontade consciente a força que governa essa ação, o que distingue as espécies dramáticas, o que diferencia a tragédia da comédia, por exemplo, seria a natureza dos obstáculos enfrentados pela ação: “*The general law of the theatre is defined by the action of a will conscious of itself; and the dramatic species are distinguished by the nature of the obstacles encountered by this will*”.<sup>8</sup> Em outras palavras, Brunetière diz que, modificando-se a natureza dos obstáculos, consegue-se uma nova espécie dramática. Assim, obstáculos insuperáveis engendrariam uma tragédia, obstáculos sociais determinariam o drama romântico ou o drama social; dois obstáculos opostos dariam origem a uma comédia.

Em 1912, William Archer inicia uma polêmica, uma tentativa de invalidar a “lei” de Brunetière. Desafiando a definição de drama enquanto representação da vontade humana em conflito com outras forças, Archer argumenta que o conflito é apenas um dos elementos dramáticos, não a essência do drama. E explica-se: “*The difficulty about this definition is that while it describes the matter of a good many dramas, it does not lay down any true differentia – any characteristic common to all drama, and possessed by no other form of fiction*”.<sup>9</sup> Para fundamentar seus argumentos, Archer lança mão de três tragédias representativas de momentos distintos da tradição que examina: *Édipo Rei*, de Sófocles, *Otelo*, de Shakespeare e *Os espectros*, de Ibsen. Em *Édipo Rei*, diz ele, não há qualquer luta no sentido verdadeiro do termo, já que, no decurso da tragédia o herói passivamente enfrenta seu destino. Os esforços mal sucedidos para escapar ao seu destino, Édipo os havia realizado no passado, não no desenvolvimento efetivo da ação da peça. Quanto a *Otelo*, Archer argumenta que nem o herói nem Desdêmona oferecem resistência, ou sequer se esforçam para atingir seus objetivos, a luta propriamente dita sendo restrita a Iago, que não é o protagonista. Já em *Os espectros*, conclui Archer, um mero desejo de viver alimentado por Oswald e sua mãe não corresponde às exigências dramáticas sugeridas pela palavra “luta”. Assim, propondo o que considera não uma simples convenção dramática, mas uma indução a partir das peças existentes, Archer postula que a “crise”, e não o “conflito”, é que é a essência do drama. Em suas palavras “*The drama may be called the art of the crisis*”.<sup>10</sup>

As considerações de Archer foram importantes, não por terem desafiado a “Lei” de Brunetière, mas por descortinarem uma saída para o desenvolvimento das teorias sobre a ação dramática. A idéia de crise seria a chave para a formulação teórica elaborada por Lawson em 1936 e que se chamará de “Lei do Conflito”. Como um contra-argumento às afirmações de Archer, Lawson legitima a existência de conflitos tanto em *Édipo* quanto em *Os espectros*:

---

<sup>8</sup> CLARK 1959: 383.

<sup>9</sup> ARCHER, W. “Playmaking”. In: CLARK 1959: 448.

<sup>10</sup> CLARK 1959: 450.

Archer neglects an important technical feature of *Oedipus and Ghosts*. Both plays employ the technique of beginning at a crisis. This necessarily means that a large part of the action is retrospective. But this does not mean that the action is passive, either in retrospect or in the crucial activity included in the play's structure.<sup>11</sup>

As observações de Lawson nos levam a concluir que Archer havia limitado a idéia de conflito a meros choques de vontades. Entretanto, Brunetière não mencionara que uma oposição frontal seria necessária para caracterizar um embate dramático. O indispensável, diz Lawson, é que um objetivo consciente e definido seja perseguido em desafio a outras pessoas ou outras forças sociais. E insiste: "*It would be absurd to suggest that the dramatist arbitrarily confines his art to the presentation of personal quarrels*".<sup>12</sup>

Deve-se perceber que, embora Archer tenha negado que o conflito esteja invariavelmente presente no drama, ele aceita o fato de que o teatro lida com situações que afetam as vidas e as emoções dos homens. Essas situações eram vistas por Archer como crises, o que, na concepção de Lawson, não excluía a idéia de conflito – ao invés de substituir o conflito, a idéia de crise adicionava algo a ele muito pertinente. Baseado nesse raciocínio, Lawson construiu sua teoria. O fundamento de suas idéias foi o conflito social. O caráter essencial do drama, argumenta, é o conflito social. Isto porque o drama lida com conflitos que posiciona pessoas contra pessoas, indivíduos contra grupos, grupos contra outros grupos, indivíduos ou grupos contra forças sociais ou naturais. O que Lawson acrescenta à Lei de Brunetière é a noção de desenvolvimento ou intensificação dos conflitos: "*One can readily imagine a conflict which does not reach a crisis; in our daily lives we take continuous part in such conflicts. A struggle which fails to reach a crisis is undramatic*".<sup>13</sup>

Examinando as assertivas de Lawson, percebe-se que a intensidade e o próprio significado do conflito dependem da disparidade entre o objetivo e o resultado – em outras palavras, entre o propósito e suas realizações:

the crisis, the dramatic explosion, is created by the gap between the aim and the result – that is, by a shift of equilibrium between the force of will and the force of social necessity. A crisis is the point at which the balance of forces is so strained that something cracks, thus causing a realignment of forces, a new pattern of relationships.<sup>14</sup>

Parece óbvio que Lawson seja devedor das considerações de Hegel acerca da progressão dramática. A novidade de sua concepção é que à dinâmica do conflito ele acrescentou a idéia de volição, expressa por Brunetière, e a noção de crise, proposta

---

<sup>11</sup> LAWSON, J. "The law of conflict". In: CLARK 1959: 507.

<sup>12</sup> CLARK 1959: 506.

<sup>13</sup> CLARK 1959: 507.

<sup>14</sup> CLARK 1959: 508.



por Archer. Ao combinar todos esses pontos de vista, Lawson conseguiu uma definição do princípio dramático, iluminando os elementos que emprestam ao drama sua significação a um tempo emocional e social: “*The essential character of drama is social conflict (...) in which the conscious will, exerted for the accomplishment of specific and understandable aims, is sufficiently strong to bring the conflict to a point of crisis*”.<sup>15</sup>

As conclusões de Lawson estão centradas no conceito de crise como um ponto de evolução máxima do conflito – o ponto no qual uma nova situação há de ocorrer para dar continuidade ao argumento dramático. Isso explica porque, nas palavras do referido autor:

Drama cannot deal with people whose wills are atrophied, who are unable to make decisions which have even temporary meaning, who adopt no conscious attitude towards events, who make no effort to control their environment. The precise degree of strength of will required is the strength needed to bring the action to an issue, to create a change of equilibrium between the individual and the environment.<sup>16</sup>

Vontade consciente - livre arbítrio - conflito - crise. Com esses elementos trouxemos a teoria da ação dramática até meados do século XX. Registre-se, contudo, que já ao final do século XIX, a subjetividade racional, marca do homem moderno, começa a adquirir novos contornos. Embora os teóricos do drama tenham insistido na categorização da vontade livre e consciente como os componentes dramáticos por excelência, outras instâncias dão a ver que a vontade humana parece não ser tão livre e nem tão consciente assim. Note-se que a ênfase de Lawson na categoria da vontade já aparece nuançada, referindo-se o autor, não mais a uma capacidade extraordinária, inamovível de ação, mas afirmando que a força de vontade necessária ao drama precisa ser apenas suficiente para conduzir o conflito a um ponto de crise.

Dentre as várias e influentes correntes de pensamento que denunciam a falácia da crença em um sujeito unificado, senhor de sua consciência e de suas ações, considere-se, por exemplo, a filosofia de Schopenhauer e de Nietzsche, sugerindo que a nossa consciência é um mero instrumento das nossas paixões (da vontade, para Schopenhauer, do poder, para Nietzsche); a psicanálise freudiana, que descreve o nosso ego racional como estando profundamente arraigado no nosso inconsciente; as correntes marxistas, que apreendem nossas idéias como reflexos de contradições sociais. Isso significa que, desafiando o exercício da vontade consciente, observa-se, ao final do século XIX, a realidade social (cujos comportamentos apontam muito mais para a massificação do que para a subjetividade consciente, sobretudo à medida em que avança o capitalismo), as concepções filosóficas, as doutrinas políticas e o pensamento científico. Não seria preciso muito esforço para inferir que dessa

---

<sup>15</sup> CLARK 1959: 509.

<sup>16</sup> CLARK 1959: 508-9.

correlação de forças emerge um sujeito dividido – quando elevado à categoria de herói, embora se esforçando para atingir seu objetivo, a ênfase que lhe é dada não mais recai em sua vontade consciente, mas nas mudanças emocionais, nos determinantes inconscientes, nas influências sociais que sobre ele atuam e fazem dele uma pessoa humana, exibindo toda a complexidade que essa condição proclama.

Essas últimas considerações nos autorizam a reavaliar o conceito de ação, derivando, de três momentos da dramaturgia ocidental, três categorias distintas definidoras do agente trágico: retomando a tragédia grega, voltamos a um tempo em que o herói, pelo menos do ponto de vista teórico, ainda não era “sujeito”; enquadrando a tragédia da modernidade, vemos heróis que se pretendem “sujeitos” unificados, voluntariosos, livres e conscientes; projetando-nos em direção ao drama social “pós-moderno”, os heróis se deixam flagrar como “não-sujeitos” seres atravessados por contradições emocionais e sociais. Essa diferenciação teórica tem motivado grandes debates, demarcando fronteiras, insuperáveis para alguns autores, entre a tragédia de ontem e o drama de hoje. Contudo, tão importante quanto a definição dessas fronteiras históricas, nos parece, é a possibilidade de perceber que, por sob as marcas do tempo, a sintaxe profunda da dramaturgia trágica permanece inalterada. A chave para a compreensão dessa permanência se encontra no conceito mesmo de ação, entendida como transgressão que conduz ao trágico.

Tratamos da transgressão no contexto grego realçando a isenção de imputação moral ao agente do erro trágico. Note-se, contudo, que a *hamartia*, enquanto erro intelectual, alivia a culpa, abona traços de desvio moral na conduta errônea do herói, mas não o isenta de responsabilidade sobre sua transgressão. A racionalização do trágico, isto é, sua apreensão em um esquema de relações causais, fundamento estrutural da dramaturgia trágica, só é possível em virtude dessas mesmas categorias, de erro e responsabilidade. Vimos como a modernidade introduz novos parâmetros para a elaboração dramática do trágico e, conseqüentemente, para a sua teorização, mas a disposição para a ação implicada nas noções de “subjetividade”, “vontade consciente” e “livre-arbítrio” não fundam uma nova lógica para a tragédia, que continua a racionalizar as ocorrências do trágico a partir da noção de transgressão, de erro trágico. Considere-se que a reboque da potenciação moderna do poder do sujeito vem o peso da “responsabilidade” humana sobre suas ações e essa noção moderna de responsabilidade aponta um dedo severo para as categorias de “erro” e “culpa”. Neste sentido, é significativo considerar que a tragédia da modernidade é herdeira apenas indireta da tragédia grega. Como dito anteriormente, o erro e a culpa dos heróis gregos não estão concentrados em suas subjetividades, apenas as perpassam na medida necessária para indiciá-los, aparecendo diluídos numa complexa rede de relações que transcende o agente trágico, sendo exatamente o vazamento dessas categorias para outros domínios – sociais e institucionais – que faz da tragédia grega um lugar privilegiado de exercício crítico. Acreditamos que seja a própria sintaxe da tragédia, necessariamente fundamentada em um universo

conflituoso – e um conflito envolve no mínimo uma dupla perspectiva – o garante dessa possibilidade de diluição das categorias de erro e culpa com a consequente indicição de outras instâncias institucionais e sociais mais ou menos diretamente implicadas nos embates trágicos. Mas há que se considerar que o legado estoíco e judaico-cristão que desemboca na arte trágica da modernidade produz um equacionamento bem mais severo entre o trágico e os erros produzido pela subjetividade. Note-se como, a despeito da complexidade dos universos trágicos shakespearianos, a tradição crítica conseguiu identificar em seus heróis o conceito de “falha trágica”, uma espécie de “desvio” de caráter, significativamente indicativo dessa excessiva concentração moderna na consciência de culpa subjetiva. Mesmo assim, as tragédias da modernidade oscilam entre, por um lado, a culpabilização (ou mesmo a criminalização) de indivíduos, por outro, a culpabilização de quadros sociais e/ou de valores institucionais.

Como argumentamos acima, parece ser mesmo a sintaxe conflituosa da dramaturgia trágica que favorece a dispersão do erro individual para uma rede de relações contextuais. Atendendo à necessidade de composição dramática de um universo verossímil, relacionalmente coeso e unificado, embora conflituoso, a ação se distende em várias direções e isso favorece o espalhamento do erro e da culpa, a despeito da ênfase que se projete sobre a subjetividade. É certo que erram Hamlet, Othelo, Macbeth, Ricardo III, Fausto, Nora e outros tantos agentes trágicos da modernidade, mas suas ações fatídicas sempre implicam que há algo de podre na sociedade em que habitam. De qualquer forma, é possível notar as obras nos quais o espalhamento da culpa é mais explicitamente procurado como forma de aliviar o agente trágico e de denunciar o seu contexto. Contudo, como a tragédia enquanto racionalização do trágico não prescinde de “erros”, o limite possível para a salvaguarda da subjetividade seria a transferência absoluta da culpa individual para o sistema, mais ou menos da forma intentada por Ibsen, que ainda acredita no sujeito, mas já não acredita em sua ordem social. O que é significativo nesse padrão ibseniano é que, a despeito da incriminação da sociedade e de suas instituições, o herói ainda precisa ser sacrificado como forma de obtenção do *pathos*, o que nos alerta para as dificuldades de se projetar um padrão de tragicidade totalmente descentrada. Descentra-se o erro e a culpa, mas o herói não escapa à condição de *pharmakós*.

Esse jogo entre subjetividade e negação da subjetividade não é exclusivo da dramaturgia trágica. Mesmo no mundo real, é possível haver a negação do sujeito, é possível desmontar, desconstruir, descentrar a subjetividade, projetando-a em relação aos inúmeros aspectos que a compõem, contudo, ainda que se encontrem fora do sujeito ou nas camadas mais profundas do seu inconsciente as justificativas para as suas ações, esse sujeito não escapa totalmente ao indiciamento. A noção de responsabilidade persiste no drama como na vida, não importa o quanto histórica ou inconscientemente motivadas se revelem as ações humanas, uma vez praticadas, são indivíduos – “ante-sujeitos”, “sujeitos” ou “não-sujeitos” que respondem por elas. A

chave para essa contradição está na noção mesma de “ação” – a desconstrução absoluta do sujeito esbarra na impossibilidade de desconstrução absoluta da ação, que implica necessariamente a existência de um agente/autor/ator. Esse, aliás, é um dos grandes problemas éticos que se coloca à pós-modernidade: a necessidade de definição de novos “sujeitos legais”. Seja como for, a discussão é antiga e não seria resolvida aqui. Já os filósofos gregos encetavam debates acirrados sobre a relação erro/culpa. No mais, para além da negação da subjetividade na sociedade pós-moderna, sendo a ação a “alma da tragédia”, a sobrevivência da dramaturgia trágica parece estar assegurada – sujeitos ou não sujeitos, não se imagina seres humanos sem capacidade para a ação, voluntária ou involuntária, consciente ou inconscientemente motivada. Quanto à consciência necessária para mover “não-sujeitos”, não se pode esquecer que por trás das cortinas há sempre um poeta, *deus-ex-machina*, capaz de solucionar os impasses do universo dramático.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. (1966). *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Editora Globo.
- \_\_\_\_\_. (1981). *Arte retórica e Arte poética*. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. Estudo introdutório de Goffredo Telles Junior. Rio de Janeiro: Ediouro.
- AZEVÊDO, Sandra A. (2002). Luna Cirne de. *Para uma arqueologia da ação trágica: a dramatização do trágico no teatro do tempo*. Campinas, UNICAMP. Tese de Doutorado em Teoria e História Literária.
- \_\_\_\_\_. (1992). *What makes a tragedy laudable? A dialectical approach to the concept of action*. João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba. Dissertação de Mestrado em Literatura Anglo-Americana.
- \_\_\_\_\_. (1999). *Hamartia: erro intelectual ou falta moral? O erro trágico na Poética, nas tragédias gregas e na transposição da arte trágica para a modernidade*. Anais do IV Congresso de Ciências Humanas, Letras e Artes da UFMG, Viçosa. Publicação em CD-ROM, 15pp.
- BREMER, J.M. (1969). *Hamartia: tragic error in the Poetics of Aristotle and in Greek tragedy*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert Publisher.
- BUTCHER, Ingram. (1951). *Aristotle's theory of poetry and fine art, with a critical text and translation of the Poetics*. New York: Dover Publications Inc..
- CARLSON, Marvin. (1984). *Theories of the theatre. A historical and critical survey, from the Greeks to the present*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- CARVALHO, Alfredo Leme C. de. (1998). *Interpretação da Poética de Aristóteles*. São José do Rio Preto: Editora Rio-pretense.
- CLARK, Barret (ed.). (1959). *European theories of the drama*. New York: Crow Publishers Inc..
- HEGEL. (1964). *Estética: Poesia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores.

IBSEN, Henrik. (s.d ). *Eleven plays of Henrik Ibsen*. Cerf, A. Bennett & lopper, Donald S. (ed.) New York: The Modern Library.

KELLY, Henry Ansgar. (1993). *Ideas and forms of tragedy from Aristotle to the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press.

SHAKESPEARE, William. (1975). *The complete works*. New York: Gramercy Books.