

PARA UMA ARQUEOLOGIA DA AÇÃO TRÁGICA: A DRAMATIZAÇÃO DO TRÁGICO NO TEATRO DO TEMPO *

Sandra LUNA

RESUMO *Partindo da Grécia Antiga, berço da tragédia, esta pesquisa examina o conceito de “ação”, revisando, à luz de preocupações teóricas contemporâneas, uma série de autores cujas obras revelaram-se significativas para a construção do cânone dramático ocidental. Como a teorização sobre a ação é fundamentalmente dependente da epistemologia aristotélica, procede-se inicialmente a uma aferição dos conceitos formulados na Poética em relação ao próprio contexto grego, acompanhando-se, em seguida, uma trajetória de apropriação e atualização dramática desses conceitos numa seqüência cronológica que revisita “fontes primárias”, literárias e extra-literárias, produzidas durante a Antigüidade Latina, a Idade Média e a Modernidade. Desse escrutínio emerge um quadro teórico-conceitual cuja rentabilidade é finalmente aferida em um corpus interdisciplinar composto da peça A Streetcar Named Desire (Tennessee Williams, 1947) e de suas duas adaptações para o cinema. A verificação da permanência do quadro teórico-conceitual nas obras analisadas referenda a tese que, de hipótese em hipótese, é construída ao longo do percurso. Ainda que nuançados pelo teatro do tempo, os conceitos identificados como fundamentos do drama desvelam a dramaturgia trágica ocidental como uma estratégia de racionalização, um gênero que se esforça por impor uma lógica causal àquilo que, no limite, é inexplicável e inescrutável: o trágico destino humano.*

ABSTRACT *Departing from Ancient Greece, birthplace of tragedy, this research examines the concept of “action”, revising, in the light of contemporary theories, a series of authors whose works became significant to the construction of our western dramatic canon. Because theories of “action” are fundamentally dependent on Aristotle’s epistemology, a first step was given towards an investigation of the Poetics in relation to its Greek context. Then, a historical trajectory is followed,*

* Texto resultante da Tese de Doutorado, apresentada ao Curso de Teoria e História Literária, do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), no dia 25 de fevereiro de 2002, sob a orientação da Profª Drª Suzi Frankl Sperber.

considering processes of appropriation and actualization of these founding concepts in both literary and extra-literary works produced by relevant authors from Latin Antiquity to the Middle and Modern Ages. From this scrutiny a set of concepts emerges, its validity being asserted in an interdisciplinary corpus including the play A Streetcar Named Desire (1947, Tennessee Williams) and its two filmic adaptations. The permanence and validity of the conceptual frame in the analysis of the corpus legitimizes the thesis constructed along the historical investigation. Even when colored with the hues offered by the theatre of time, the fundamentals of dramatic action unveil western tragic drama as a rationalist strategy, a genre based on an effort to grasp in a logical structure, that which, in its utmost limit, is inexplicable and inscrutable: the tragic fate of human existence.

The end and the beginning were always there.

T.S.ELIOT

Os teorizadores do trágico na tradição literária do Ocidente voltam repetidamente os olhos à tragédia Ática, rebuscam o passado e os textos gregos, apropriam-se de idéias e preceitos contidos na *Poética* de Aristóteles, referenciam os antigos tragediógrafos, sempre recorrendo a essa realidade pretérita para instrumentalizar suas hipóteses. Por que essa insistência em procurar na Grécia Antiga fundamentos para a investigação do trágico em seus aspectos conteudísticos e formais? Haveria uma essência do trágico a ser buscada na civilização grega – uma disposição grega para o trágico, como sugere a tese nietzscheana sobre o nascimento da tragédia? Estaria essa essência intrinsecamente ligada à tragédia enquanto forma literária, ou, ao contrário, os aspectos formais da tragédia teriam alguma autonomia em relação ao trágico, de maneira que seus domínios pudessem ser demarcados? Por que nos valeremos de idéias e conceitos antigos para compreender textos nos quais os acontecimentos dramatizados, os personagens e suas motivações pertencem a contextos históricos e culturais tão distantes da Antigüidade clássica, recorrentemente tomada como referência? Sob que disfarces tematizações do trágico ou elementos formais das tragédias antigas reaparecem nas tragédias de outros tempos? Qual a rentabilidade teórica dessas incursões ao passado da tragédia para a compreensão da dramaturgia moderna ou mesmo contemporânea? Por que, apesar da ênfase que a contemporaneidade tem atribuído à história, essa angústia, bem ou mal disfarçada, de universalidade? Até que ponto essas apropriações do passado se sustentariam em uma visada crítica da própria tradição interpretativa? Como se comportaria essa tradição inspirada na erudição dos classicistas em um debate que levasse em conta os achados ou as inquietações mais recentes da Teoria e dos Estudos Literários? Há algum tempo ansiávamos por

uma oportunidade de revisitar a tradição dramática ocidental, examinando os textos canônicos que têm fundamentado os mais reconhecidos tratados sobre a arte trágica.

Foi com vagar que revolvemos as areias do tempo em busca de idéias, conceitos e exemplos de construção textual legados por uma extensa legião de dramaturgos e pensadores do universo trágico. Nessa incursão “arqueológica” ao passado da arte trágica, examinamos com o rigor possível as “peças” literárias e extra-literárias com as quais nos defrontamos, refletindo sobre cada “descoberta” à luz da teoria e da história, sempre estudando as possibilidades de seu aproveitamento como bloco edificador de uma hipótese mais geral que desde cedo havíamos esboçado, mas que só aos poucos se permitia delinear em todos os seus contornos.

Já as primeiras investigações nos domínios da literatura grega apontavam para a tragédia como uma construção orientada por uma forte tendência racionalista. A leitura dos textos trágicos e de outras obras escritas por autores gregos denunciava excessos românticos em uma influente tradição que até hoje alimenta interpretações pouco responsivas ao racionalismo que vaza dos textos gregos e de suas relações com os seus contextos. Cedo entendemos que as grandes tragédias precisavam ser revistas sob uma óptica diferenciada. A liberdade interpretativa dos poetas na representação dos mitos, a experimentação sofisticada da linguagem, as estratégias poéticas auto-reflexivas, a inserção do humor nas tramas trágicas, a luta dos tragediógrafos no sentido da atribuição de sentido histórico à ação mítica, a utilização do coro como estratégia manipuladora nos processos de produção e recepção, tudo isso convergia para emprestar à tragédia grega um sentido muito especial de composição artística consciente, racionalista, na acepção grega mesmo de *techné*, isto é, de uma arte que exige cálculo, manejo, estratégias, assim como a medicina ou a navegação. Não foi por acaso que decidimos assumir uma perspectiva menos comprometida com essa tradição romântica, afeita a poetas extáticos, e projetamos um olhar mais atento à dimensão “realista” do universo trágico.

A *Poética* de Aristóteles também se oferecia como testemunho importante da dimensão racionalista da dramaturgia trágica. As proposições aristotélicas, embora desenvolvidas em um texto lacunoso, convergiam para demonstrar que o universo trágico podia (e deveria) ser habilmente manipulado pelo tragediógrafo a partir do jogo entre seus componentes estruturais. As recomendações explícitas do filósofo no sentido da elaboração verossímil das situações, o conceito de unidade, a preocupação de Aristóteles com o encadeamento das tramas a partir de uma lógica de necessidade e causalidade, o apelo a uma relação ponderada entre ação e caracterização como reguladora do efeito trágico, a alusão à *hamartia* (erro involuntário) como artifício deflagrador de um desfecho mais comovente, a referência às noções de *peripeteia* e *anagnorisis* como estratégias dramáticas efetivas para surpreender o público, a proposição de *katharsis* como um ponto de fuga a orientar a obtenção do efeito trágico, enfim, a própria crença em parâmetros de construção de uma obra de arte “perfeita”, tudo isso autorizava o enquadramento

da tragédia como uma forma poética voltada mais para uma estética racionalista do que para uma estética extática, “dionisíaca”.

Temos que reconhecer que os textos das grandes tragédias, apelativos como são à emotividade, à comoção, ao *pathos*, impedem ou subvertem com facilidade qualquer iniciativa que vislumbre a decodificação de suas estruturas como construções ou estratégias racionalistas. Num universo tão emocionado e emocionante, a dimensão ficcional do texto poético tende a contaminar as próprias perspectivas teóricas adotadas pelos observadores. Foi preciso dismantelar idéias, revirar conceitos, esgarçar verdades, negociar fatos, propor novos ângulos de observação dos fenômenos envolvidos no universo literário para perceber que a arte de Dioniso era, sim, dionisíaca, mas não no sentido a ela atribuído pela tradição nietzscheana. Para Nietzsche, o sentimento trágico que dá origem à tragédia define-se como “dionisismo” – uma disposição de ânimo que, de tão exacerbadamente plena de vida, compele os gregos a ousar destemidamente o trágico. O “descomedimento” seria a base dessa construção idealista.

Embora não tenha sido nossa intenção propor uma nova interpretação hipotética para o nascimento da tragédia, nossas investigações não nos autorizam a manter que a relação originária entre a tragédia e o trágico pode ser explicada como uma conseqüência do exacerbamento da “vontade de potência” do povo grego, produto de uma disposição de ânimos que, por excesso de vida, os move a experimentar voluntária e destemidamente a morte no drama. Essa acepção, embora genialmente construída e sedutoramente influente, não prescinde de sérios reparos.

Dentre as várias evidências que encontramos para desafiar a crença no dionisismo do povo grego como deflagrador do trágico, ressalte-se que o surgimento da tragédia é anterior ao chamado século de ouro, o século das grandes conquistas, sendo que mesmo na fase áurea da vida dos gregos, a *História da Guerra do Peloponeso* de Tucídides enquadra o cotidiano de seus compatriotas não apenas sob o ângulo das vitórias e do sucesso, mas retratando penosamente o sofrimento do povo, a angústia do trágico suscitada pelas guerras que ceifam as vidas dos valorosos guerreiros e pelas pragas que assolam Atenas.

Deve-se considerar também que a experimentação da morte na literatura grega é anterior ao aparecimento da tragédia: ainda que a plasticidade das imagens apolíneas ou a orientação das epopéias no sentido da exaltação da vida amenizem os efeitos provocados pela representação da dor e do sofrimento, as 242 mortes referenciadas por Homero na *Ilíada* são evidências numericamente expressivas de que a consciência do trágico há muito incomodava os gregos – e os troianos, assim como acreditamos incomode a maioria dos mortais, de ontem e de hoje, sobretudo se enquadrada sob os auspícios do *pathos*. As epopéias homéricas celebram a vida excessivamente, é verdade, mas mesmo seus mais ousados heróis se curvam diante do trágico, comovem-se ao reverenciar a dor e o sofrimento provocados pela finitude humana. Isso significa que, se há um sentimento trágico a mover os gregos para a tragédia, esse sentimento parece ser antes “homérico” que “dionisíaco”, na

medida em que parece dever-se mais a uma sobriedade respeitosa diante da angústia existencial do que a uma experimentação acintosa, descomedida e, nesse sentido, irresponsável da *hybris*.

De qualquer forma, não há como negar que ideologias voltadas para o exacerbamento da “vontade de potência” fomentam atitudes “heróicas”. Contudo, o heroísmo daí decorrente, embora corra de par com o descomedimento, não parece legitimar um “sentimento trágico da vida”, entendido como uma disposição para o trágico. Ao se lançarem em suas trajetórias, ainda que movidos por excessos da *hybris*, tanto o herói épico como o herói trágico caminham para a ação e não para o trágico. Mesmo na tragédia, a ação só se confunde com o trágico depois de uma luta enérgica contra a ordem conflitante – o herói não almeja experimentar o trágico, ao contrário, ele anseia por vida plena, sendo exatamente do contraste entre o desejo e a impossibilidade de vida que emerge o trágico, consequência da configuração dos conflitos e não do descomedimento, embora seja a disposição para o descomedimento o que permite o herói adiantar sua marcha até a solução trágica. A *peripateia* (inversão da situação) e a *anagnorisis* (reconhecimento) identificadas por Aristóteles na estrutura trágica são as evidências mais expressivas de que o trágico só aparece tardiamente no horizonte do herói, quando sua trajetória de luta pela vida atingiu um ponto que não permite retorno. Ou seja, não enxergamos nas modelagens heróicas – épicas ou trágicas – disposição para a experimentação da morte como consequência de um estiramento da força vital. A reação de dignidade heróica diante do trágico é apenas uma solução compatível com o *ethos* heróico, não um arroubo destemido de experimentação consentida em relação à morte – os heróis trágicos dos gregos não são suicidas em potencial, são figuras com coragem suficiente para combater a morte, real ou simbólica. Mesmo para um Édipo ou para uma Antígona, o trágico é apavorante, embora seja preferível a uma vida desonrada. A elevação de suas caracterizações não lhes permite retroceder diante do trágico, o que não significa que o tenham buscado em seu heroísmo. Antígona não procura a morte, procura a vida digna, honrada – se há em sua trajetória uma opção final pelo trágico, essa opção desesperadora decorre do fato de ser a solução trágica, naquele contexto, o mal menor. É ela mesma quem reconhece isso ao dizer: “Confrontar-me com a morte não me é tormento. Tormento seria se deixasse insepulto o morto que procede do ventre de minha mãe”.¹ Neste caso, a opção pela morte real é motivada pela rejeição absoluta a uma morte simbólica – a desonra, o que parece muito significativo para nossa compreensão da tragédia enquanto racionalização do trágico: o enquadramento da morte real como uma opção menos aterradora do que uma morte simbólica é uma estratégia bastante efetiva de rejeição do trágico.

Por isso mesmo é que é possível manter a tragédia como uma arte dionisíaca, não porque acolhe, mas porque rejeita o trágico. Não há, nem na tragédia, nem no mito de Dioniso, uma disposição para o trágico. O mito do deus da tragédia passa

¹ SÓFOCLES, *op.cit.*: 36.

ao largo da tragicidade. Ainda que a embriaguez ou a loucura dionisíaca possa ser interpretada como o sono da morte, essa extenuação da vida divina não se dá pela via dolorosa do trágico. No mito dionisíaco, a morte confunde-se com sono e sonho. O deus da fertilidade, portanto, o deus da vida por excelência e deus da tragédia – não chora. Sua morte é apenas um sono pacificador dos sentidos.

A tragédia habita outra dimensão – é produto de uma angústia humana, demasiado humana – a angústia do trágico. O poeta atormentado com a finitude da existência, ainda que celebrando o divino Dioniso, não pode seguir exatamente os passos do deus ridente e alhear-se do trágico. Para além da festa, do espetáculo, há dor e sofrimento nos destinos humanos. As encenações burlescas aos poucos se diferenciam – delas surgem a tragédia e a comédia, diz-nos Aristóteles. Os cultos aos mortos, os tristes desfechos das lutas cantadas por Homero, as terríveis perdas resultantes das guerras, das pragas, da vida, tudo isso parece convergir para uma arte que floresce quando o pensamento mítico dos gregos se aproxima dos limites mais inquietos e ousados do pensamento racional. Mas a quem indagar sobre o sentido desse confronto aterrador do homem com a sua finitude? Aos deuses? Ora, se o próprio Dioniso, o deus do teatro, permanece enigmático em sua máscara sorridente... Diante do silêncio dos imortais, descobre-se uma saída para o labirinto trágico: definir limites para as ações humanas e culpabilizar aqueles que os transgridem. Enxerte-se o trágico numa lógica racionalista e a tragédia pode florescer como uma arte digna das celebrações dionisíacas, uma arte que se esforça por emprestar sentido à vida, racionalizando o maior dos terrores humanos.

Foi instigante perceber como o enquadramento da tragédia como racionalização do trágico oferecia-se como um princípio organizador de idéias e conceitos fundamentadores da dramaturgia trágica ao longo dos séculos. Aos poucos, cada proposição identificada, cada fato observado assumia novas significações à luz dessa hipótese, convergindo para uma compreensão bastante lúcida do universo trágico representado na arte dramática.

O fato é que, como estratégia poética de racionalização do trágico, a dramaturgia trágica revela-se fundamentada em duas pilas, dois paradigmas representativos – um, de racionalidade, o outro, de tragicidade. Interessante é que, embora o paradigma da racionalidade assumia uma maior importância estrutural, já que a lógica que alicerça o drama é necessariamente a lógica racionalista, a própria noção de trágico reclama a presença efetiva de componentes sugestivos de tragicidade, entendida em sua dupla articulação de *pathos* e inescrutabilidade racional. Por isso é que os arranjos mais efetivos no universo trágico são aqueles nos quais os elementos sugestivos de tragicidade contribuem a um tempo para afirmar e para ofuscar a organização racionalista da trama.

À luz dessa constatação, o tratado poético de Aristóteles parece ainda mais genial. A despeito do caráter pouco didático da *Poética*, nossa síntese teórica facilita uma nova amarração das proposições do filósofo, revelando-nos que os elementos identificados por Aristóteles como componentes de uma tragédia

“perfeita” são exatamente aqueles que, passíveis de serem encaixados em uma trama logicamente coerente, racionalista, legitimam a um só tempo aspectos formais dessa racionalidade e traços semânticos de tragicidade que desafiam essa mesma lógica.

A favor de uma estruturação lógica da trama, Aristóteles recomenda a observância a relações de necessidade e causalidade, advoga a verossimilhança, propõe a unidade como fator de coesão, clama por personagens coerentes, adequados ao tipo, apropriados. Contudo, ainda que logicamente coesa e coerente e ainda que poeticamente bela, uma ação parecerá “simples” a Aristóteles se a sua estrutura contemplar apenas o *pathos*. Embora em uma tal trama o poeta possa dar mostras efetivas de saber fazer chorar o seu público, falta a uma ação simples, diz Aristóteles, uma *peripeteia* ou uma *anagnorisis*. Dizemos nós, falta-lhe o segundo componente do trágico, isto é, elementos sugestivos de incompreensibilidade, de maneira que o acontecimento patético possa ser apreendido como trágico em seu duplo sentido de fato lastimável e resistente à razão. A genialidade de Aristóteles está em descobrir que estratégias reversivas da situação tais como a *peripeteia* e a *anagnorisis* introduzem na ação traços sugestivos de acaso, de surpresa, de fatalidade, portanto de incompreensibilidade, tornando-a uma ação idealmente “complexa”. Interessante é que, mesmo emprestando à ação uma significativa conotação de tragicidade, nem a *peripeteia* nem a *anagnorisis* chegam a rasurar a organização racionalista da trama. A amplitude dos padrões de verossimilhança propostos pelo próprio Aristóteles autoriza-nos a concluir que, embora não se possa explicar racionalmente a intervenção do acaso, da surpresa, da fatalidade, os fatos do mundo referendam sua ocorrência, o espelhamento entre arte e realidade – essência da *mimesis* – sendo suficiente para tornar essas intervenções logicamente aceitáveis, apesar de serem em si mesmos fenômenos inexplicáveis, ilógicos, e, neste sentido, favorecedores de tragicidade. Como diria o próprio filósofo, coisas inverossímeis há que verossímeis parecem e, uma vez adotada a lógica racionalista, é preferível uma impossibilidade provável a uma possibilidade improvável.

A noção aristotélica de *hamartia* é certamente o elemento mais efetivo na estruturação de uma ação que se pretenda idealmente racionalista e idealmente trágica. Na medida em que se define como erro, a *hamartia* socorre o poeta na racionalização do trágico. A desgraça que acomete o herói emerge como consequência de uma transgressão humana, sendo, portanto, explicável, compreensível. Entretanto, na medida em que esse erro é involuntário e acarreta consequências imprevistas e imerecidas, abre-se uma brecha na racionalidade e a tragédia acolhe sorratamente o trágico.

Assim como a *peripeteia*, a *anagnorisis* e a *hamartia*, várias outras proposições aristotélicas apontam para esse jogo entre racionalidade e tragicidade, desvelando-nos os motivos estruturais que emprestam às tragédias gregas uma aura de exemplaridade que não se extingue com o passar dos tempos. Essa dosagem

complexa entre, por um lado, logicidade, racionalidade, e por outro, tragicidade, fatalidade, empresta aos textos uma complexidade e uma riqueza impressionantes.

Não é isso o que ocorre com a tragédia latina. Sob o aspecto da construção dramática, as tragédias de Sêneca mais parecem simplificações das tragédias gregas nas quais se inspiram. O empobrecimento do universo trágico na arte de Sêneca deve-se à opção do poeta-filósofo de recobrir totalmente a dimensão trágica com sua lógica racionalista. Em Sêneca a incompreensibilidade do trágico não apenas é submetida a um processo de racionalização, mas é totalmente sufocada, opção compatível com sua percepção estoica: em seu universo dramático o trágico surge dos excessos passionais de personagens criminalizados. Isso produz um efeito antes aterrorizante do que trágico, no sentido em que os acontecimentos terríveis, embora comoventes, parecem previsíveis, compreensíveis ou merecidos, já que se cumprem em decorrência de ações praticadas por personagens maléficos.

Parece interessante considerar como essa simplificação do universo trágico corre de par com uma acentuação excessiva da atmosfera dramática dos conflitos. E esse aparenta ser o projeto mesmo do poeta: retratar um mundo tenso, convulsivo, capaz de amplificar os perigos do descarrilamento das paixões humanas. Com Sêneca, o trágico subverte-se em um atestado de “justiça poética”, concepção referendada por uma extensa tradição de autores latinos e medievais que associarão a tragédia a uma punição por crime cometido. Com a validação da noção de “justiça poética”, a tragédia assume explicitamente sua disposição para a racionalização do trágico. Contudo, o elevado preço dessa simplificação estrutural fica patenteado se entendermos, com Aristóteles, que a simplificação da ação é a simplificação da “alma da tragédia”.

A modernidade introduz novos parâmetros para a elaboração dramática do universo trágico e, conseqüentemente, para a sua teorização, mas nem mesmo a disposição para a ação implicada nas noções de “subjetividade”, “vontade consciente” e “livre-arbítrio” – marcas da modernidade – pode fundar uma nova lógica para a tragédia, que continua a racionalizar as ocorrências do trágico. Não há como esquecer que a reboque dessa potenciação 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”. Não que a tragédia grega escapasse das categorias de erro e culpa, pelo contrário, a racionalização do trágico só é possível em virtude dessas mesmas categorias. Mas 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 o vazamento dessas categorias para outros domínios – sociais e institucionais – o que faz da tragédia grega um lugar privilegiado de exercício crítico.

Parece ser 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 o

conseqüente indiciamento de outras instâncias institucionais e sociais mais ou menos diretamente implicadas nos embates trágicos. Mas há que se considerar que o legado estóico 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”, significativamente indicativo dessa excessiva concentração moderna na consciência subjetiva.

Interessante é notar como nem a potenciação da subjetividade nem o seu arrefecimento produz mudanças na sintaxe mais profunda da dramaturgia trágica. As tragédias da modernidade também 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. Independentemente da ênfase em um ou outro dos agenciadores de “erros” deflagradores do trágico, a própria vinculação da tragicidade à noção de erro – humano, institucional ou social, configura a estratégia de racionalização.

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*.

A descrição acima se aplica bem a Blanche Du Bois. Aliás, poderíamos aproveitar essa deixa quanto à caracterização de Blanche para ponderar sobre as conclusões implicadas em nossa análise do *corpus* interdisciplinar, composto pelo drama *A Streetcar Named Desire* (Tennessee Williams, 1947) e por suas duas adaptações para o cinema (o filme dirigido por Elia Kazan, 1951, e a versão de Glenn Jordan, de 1995). Situado fora dos limites históricos de nossa trajetória

investigativa, esse *corpus* nos permitiu aferir o rendimento e a validade teórica de nossa tese e dos conceitos que a sustentam.

Estruturalmente, o universo dramático projetado por Williams é tão complexo quanto o permitem os conceitos que identificamos como articuladores de uma trama que se pretenda “idealmente” racionalista sem deixar de ser “idealmente” trágica. Em seu eixo sintagmático, a ação da peça está construída sobre um arquétipo estrutural que aproveita exemplarmente a maior parte dos elementos reunidos em nossa investigação da tradição dramática. O texto de Williams representa um universo conflituoso, embora lógica e causalmente bem ordenado, coeso e unificado pela trajetória de uma heroína que caminha em direção ao trágico seguindo, a seu modo, os passos de ancestrais heróis gregos (*hybris* – *hamartia* – *até* – *peripeteia* – *anagnorisis* – *pathos*). Sob o aspecto da construção de personagens, nota-se na peça fortes investimentos tanto em relação à logicidade (verossimilhança, coerência, adequação ao tipo) quanto à tragicidade. Na verdade, Tennessee Williams demonstra um cuidado excessivo e expressivo com seus agentes dramáticos, figuras complexas que se revelam sob várias faces, negociando continuamente traços de empatia, favorecedores de *pathos*, e traços que impedem uma adesão incondicional do receptor, assim produzindo um padrão muito apelativo ao jogo entre a tragicidade, que nos convida a sofrer, e a racionalização do trágico, que nos afasta do sofrimento.

A acolhida a tantos elementos anotados por nós como os mais efetivos no jogo entre logicidade e tragicidade diz que, em sua dimensão mais profunda, a sintaxe estrutural da trama de Williams se aproxima do que Aristóteles consideraria uma “tragédia perfeita”. Tal como acontece nas grandes tragédias, há o trágico relacionado a erros humanos, mas não há um equacionamento óbvio entre erro e tragicidade, não há “justiça poética”, o esquema racionalista não recobre completamente as manifestações do trágico, apenas o enquadra sob uma perspectiva que favorece racionalizações.

No que diz respeito ao tratamento da subjetividade, não se pode esquecer que a peça se situa num contexto histórico em que o poder do sujeito arrefeceu, as fragilidades da subjetividade humana já foram denunciadas e estão sendo severamente exploradas, seja em relação aos reflexos de contradições sociais e institucionais, seja em relação às dimensões abismais do inconsciente humano. De qualquer forma, seja porque modelado num tempo de esfacelamento das subjetvidades, seja porque o universo relacional do drama se oferece como meio de diluição de qualidades subjetivas, o fato é que, tal como acontece nas grandes tragédias, acabamos sem um veredicto satisfatório para o julgamento dos contendores, que considerados como “sujeitos”, indivíduos livres e conscientes, parecem culpados, como “não-sujeitos”, isto é, enquanto reflexos de seus contextos sociais, institucionais e vítimas das investidas dos seus monstros inconscientes, parecem inocentes. Enquadrada como “sujeito”, Blanche é o *pharmakós* demandado

pela lógica racionalista da dramaturgia trágica, visualizada como “não-sujeito” ela denuncia a arbitrariedade dessa mesma lógica.

Foi exatamente do aplauso a estratégias utilizadas por Williams para mesclar logicidade e tragicidade que derivamos conclusões sobre o empobrecimento da ação na versão fílmica de Kazan. A opção do cineasta por um universo dramático mais objetivado, “realista”, embora tenha se configurado como um recurso válido para acentuar a tensão dramática, pecou por excesso de simplificação estrutural. Sua ênfase no paradigma sugestivo de realidade acabou por deformar a estrutura profunda da ação, tal como percebida na análise da peça. Conceitos tais como *hybris* e *hamartia* perderam sua ambigüidade e, por isso mesmo, sua efetividade trágica. Retoques na caracterização da protagonista e cortes em seus discursos rasuraram os traços heróicos da personagem e seu apelo à adesão empática. O universo trágico pareceu menos trágico e mais lógico, o desfecho se aproximou da “justiça poética”. Apesar de termos atentado para as influências técnicas e históricas capazes de explicar as modificações empreendidas por Kazan em relação ao texto da peça, parece claro que seus maiores pecados são fruto de sua opção por um universo ficcional mais óbvio, mais simplificado, mais convulsivo – exigência da Hollywood dos anos 50? O sucesso junto às massas seria mais facilmente obtido com um “melodrama” do que com uma “tragédia”?

O filme de Jordan nos reaproxima da análise que fizemos da construção da ação na peça de Williams, referendando todas as conclusões que havíamos derivado da comparação entre a obra teatral e sua primeira adaptação para o cinema. A versão de Jordan acede à duplicação de perspectivas proposta por Williams e constrói em tela um drama a um tempo lógico e trágico, tenso, mas não convulsivo, patético, mas não apelativo, claro, mas não óbvio.

Apesar da violência e da seletividade analítica implicadas em qualquer experiência de leitura, cremos ser possível alegar que os conceitos ameadados ao longo do nosso longo percurso investigativo permitiram, sim, compor um quadro teórico e sustentar uma hipótese capaz de instrumentalizar análises bastante consistentes do enquadramento do trágico na construção estrutural da ação dramática. Considerações históricas não apenas convergiram para uma trajetória informativa sobre as linhas de força que marcaram a representação e a teorização da ação trágica na dramaturgia do Ocidente, mas serviram para nuançar a “essencialidade” dos próprios conceitos fundamentadores da dramaturgia trágica, dessa forma legitimando, por um lado, os poderes, por outro, os limites, da teoria. Finalmente, as análises do *corpus* permitiram-nos aferir o rendimento do quadro teórico-conceitual que elaboramos, autorizando-nos a concluir pela expressividade de seu aproveitamento crítico na análise estrutural da dramaturgia trágica, na literatura, mas também no cinema, já que a construção da ação trágica nos filmes atualiza em outra linguagem os mesmos conceitos que identificamos como fundamentais à dramatização do trágico na esfera literária.

Isto posto, podemos fixar a última imagem que se delineou em nosso caleidoscópio como emblema desta pesquisa: nas cores fortes do vidro mágico, Dioniso, o deus do teatro, contempla o corpo desmembrado de Penteu. Das arquibancadas, um espectador mais atento percebe que não há lágrimas no rosto divino. “Por que não choras, Dioniso?”, grita-lhe o receptor a um tempo comovido e indignado com o alheamento da divindade diante do sofrimento humano. O deus, como todos os deuses, permanece impassível e enigmático em seu eterno sorriso. Ecoando através dos tempos, a pergunta do espectador emocionado chegou aos nossos ouvidos. Não sabemos porque os deuses não se comovem com a angústia humana diante do trágico. Mas já sabemos que os tragediógrafos, esses eternos alquimistas, engalfinham-se pelos corredores escuros da morte, rebuscam penosamente a dor e o sofrimento, sacrificam seus mais valorosos heróis, denunciam suas próprias instituições – tudo isso para tentar responder ao que os deuses silenciam. É significativo que a literatura tenha buscado na “ação” uma resposta para o trágico. O que é a ação senão o desejo, a possibilidade humana de transformação? Enquanto a pedra filosófica permanece inacessível, enquanto o deus da tragédia se recusa a chorar com os homens, os dramaturgos continuam a destilar dor e sofrimento em arte e as grandes tragédias continuam a oferecer o amparo e o conforto que nos recusam os deuses imortais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. (1966). *Poética*. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo.
- _____. (1981). *Arte retórica e Arte poética*. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. Estudo introdutório de Goffredo Telles Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro.
- CARLSON, Marvin. (1984). *Theories of the Theatre*. A historical and critical survey, from the Greeks to the present. Ithaca and London: Cornell University Press.
- CLARK, Barrett. (1959). ed. *European theories of the drama*. 4 ed. New York: Crow Publishers Inc.
- GOETHE. (1949). *Fausto*. Trad. Jenny Kablin Segal. São Paulo: IPE.
- _____. (1919). *Fausto*. Trad. Antonio Feliciano de Castilho. Lisboa: Clássica.
- HEGEL. (1964). *Estética: Poesia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores.
- HOMERO. (1996). *Iltada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro.
- _____. (1997). *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro.
- IBSEN, Henrik. (s.d.). *Eleven plays of Henrik Ibsen*. Cerf, A. Bennett & Klopfer, 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.

- LUNA, Sandra. (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.
- _____. *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.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1992). *O nascimento da tragédia*. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras.
- SÊNECA. (1985). *Tragédies*. Paris: Les Belles Lettres.
- SHAKESPEARE, William. (1975). *The complete works*. New York: Gramercy Books.
- SÓFOCLES. (1953). *Ajax, Electra, Women of Trachis, Philoctetes*. In: *Electra and other plays*. Translated by E. F. Watling. London: Penguin Books.
- _____. (s.d.). *Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. In: *A trilogia tebana*. Tradução, introdução e notas Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- TUCÍDEDES. (1999). *História da Guerra do Peloponeso*. Trad. e apresentação Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes.
- WILLIAMS, Tennessee. (1972). *A Streetcar Named Desire*. New York: The New American Library.