

1.2

Unidade de ação: da tragédia antiga ao drama moderno

Além de estabelecer que a natureza do discurso poético é mimética e seu efeito, catártico, a *Poética* aristotélica ligou decisivamente a forma dramática ao tema da “ação”, como já se vê anunciado na famosa definição de tragédia fornecida no capítulo VI. “É pois a Tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada [...], não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o ‘terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções’.”¹ Soma-se aos conceitos de mimese e catarse, traduzidos por imitação e purificação, outro conceito formulado por Aristóteles em sua poética que será de valor fundamental para a compreensão tanto da tragédia antiga quanto do drama moderno. Tal conceito é tão relevante que foi considerado por Lessing “a primeira lei dramática dos Antigos”² e por Hegel “a verdadeira lei inviolável”³. Trata-se da noção de “unidade de ação”. É sobre sua análise que este capítulo irá se deter.

Antes de tratar propriamente da tragédia, na *Poética*, Aristóteles declara que toda “poesia é imitação”. Posta essa definição genérica, ele estabelece que as espécies de poesia diferem umas das outras por três aspectos, sendo classificadas de acordo com o meio pelo qual imitam (ritmo, linguagem ou harmonia), “usando estes elementos separada ou conjuntamente”⁴; o objeto que imitam (homens superiores, inferiores ou comuns); e o modo como imitam (forma narrativa, dramática ou mista). Somente este terceiro aspecto, o modo como o poeta imita, vai determinar se será um drama ou não, independente da composição ser cômica ou trágica, o que dependerá de seu objeto, em verso ou em prosa, o que dependerá de seu meio.

É na combinação desses três aspectos (meio, objeto e modo) que os tipos de poesia podem variar, justificando a conclusão de que, embora sejam ambas formas dramáticas, a tragédia e a comédia diferem entre si pelo fato de que a primeira procura imitar homens melhores do que são ordinariamente, enquanto a

¹ Aristóteles, *Poética*, trad. Eudoro de Souza (São Paulo: Ars Poética, 1993), p. 37 (VI).

² Lessing, “Dramaturgia de Hamburgo”, In: *De teatro e literatura* (São Paulo: EPU, 1991), p. 45.

³ Hegel, *Cursos de estética IV* (São Paulo: EDUSP, 2004), p. 208.

⁴ Aristóteles, *Poética*, trad. Eudoro de Souza (São Paulo: Ars Poética, 1993), p. 17 (I).

segunda imita homens piores, enfatizando seus vícios e defeitos, com destaque para o que neles for ridículo, buscando provocar o riso. A esse respeito, Peter Szondi chama a atenção, na *Teoria do drama burguês*, para o fato de que Aristóteles estaria menos interessado na distinção entre os homens em si mesmos e mais interessado na “distinção dos modos de representação”⁵, já que tanto o poeta trágico quanto o cômico vão enfatizar um traço do caráter: o primeiro estilizando para o bem e belo, o segundo caricaturando para o mal e feio. Ao trazer a epopeia para a discussão, Aristóteles diz ainda que, “num sentido, é a imitação de Sófocles a mesma que a de Homero, porque ambos imitam pessoas de caráter elevado; e, noutro sentido, é a mesma que a de Aristófanes, pois ambos imitam pessoas que agem e obram diretamente”⁶. É justamente o fato de ser uma composição que imita agentes, em grego *dróntas*, o que vai determinar a origem do nome “drama”.

Parece, entretanto, que, ao definir genericamente poesia como “mimese de ação”, o uso feito por Aristóteles do termo “ação” não corresponde apenas ao caso específico do modo dramático, como poderia ser sugerido pelo fato de que, nele, as pessoas “agem” diretamente. Mais parece que esse termo foi empregado de maneira a abranger outro sentido, já que o filósofo faz breves referências à imitação de ações também no caso da épica, cuja forma é narrativa ou mista, e dos outros tipos de poesia, menos conhecidos por nós, relacionados a performances de música instrumental, canto e dança. Ele chega a dizer, no início do capítulo II, que as poesias em geral, como imitações que são, “imitam homens que praticam alguma ação”⁷.

Continuando na leitura da *Poética*, ao entrar na análise da tragédia (que ocupa quase a totalidade do trabalho) Aristóteles dá uma pista do que seja a ação mimetizada no discurso poético, independente da espécie de poesia em questão. Ele estabelece que o primeiro e mais importante elemento constituinte da tragédia é o mito, quer dizer, a trama dos fatos composta a partir do mito original, que seria “o princípio e como que a alma da tragédia”⁸. Entendida como o “entrecho das ações” ou a estrutura dos eventos, a trama seria a tal “ação” (no singular) mimetizada na poesia. Nesse sentido, a arte se espelharia na vida, já que para o

⁵ Peter Szondi, *Teoria do drama burguês* (São Paulo: Cosac Naify, 2004), p. 43.

⁶ Aristóteles, *Poética*, trad. Eudoro de Souza (São Paulo: Ars Poética, 1993), p. 25 (III).

⁷ *Ibid.*, p. 21 (II).

⁸ *Ibid.*, p. 43 (VI).

filósofo “a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade”⁹ do indivíduo que vive a ação, como seria o caso de uma característica de personalidade, por exemplo. É nas ações que praticam os homens que tem origem a sua boa ou má fortuna, sendo a ação precedente às qualidades relativas ao caráter e aos pensamentos dos personagens.

No exemplo da famosa tragédia *Édipo rei*, de Sófocles, a má fortuna do herói teria origem nas suas ações, e não nas suas qualidades de caráter. É porque ele sai no encalço do assassino do antigo rei de Tebas para vingar esse crime e livrar a cidade da peste, fazendo de tudo o que se mostrar necessário a esse intento a partir daí, que ele encontrará a sua própria infelicidade. A ação viria em primeiro plano. Aristóteles provavelmente diria que, para mimetizar essa ação, Sófocles compôs seu herói com as características de personalidade que se mostraram necessárias à trama. Se Édipo aparece corajoso, impetuoso, curioso ao extremo e até teimoso, ele assume tais qualidades de caráter, assim como manifesta certos pensamentos através de suas falas, para que se efetue a ação do enredo, e não o contrário.

Somam-se à ação os demais elementos constituintes da tragédia, os quais são seis no total, na seguinte ordem de importância: mito (ação), caráter, pensamento, elocução, melopeia e espetáculo cênico. No capítulo em que se refere à ação enquanto mito, Aristóteles esclarece que o enredo importa mais do que traços de personalidade, falas, música e tudo mais o que constitui a tragédia, inclusive sua encenação. Nessa perspectiva, o tecido composto de fatos a serem mimetizados configuraria um recorte temático, feito a partir do arcabouço mitológico grego, por ter sido eleito pelo poeta devido ao seu caráter elevado, sua completude e sua extensão determinada.

Para uma ação ser alçada ao patamar de trama poética, então, no caso da tragédia, além de ter necessariamente caráter elevado, entram em jogo outras exigências, como completude e extensão, que apontam para o que Aristóteles chamou de “unidade de ação”. Tal unidade é pensada a partir da conclusão de que a beleza aparece na natureza ligada ao equilíbrio das formas dos seres vivos. Belo é o organismo que mantém a proporção entre as suas partes e dessas partes com o todo, formando uma unidade simétrica. Não será belo o ser minúsculo, cujas

⁹ Ibid., p. 41 (VI).

partes não sejam distinguíveis, nem o ser enorme, cujo corpo todo não seja observável. Logo, da grandeza do todo e da ordem bem proporcionada das partes na composição desse conjunto, resultará se um ser vivo será belo ou não. Daí a conclusão, no capítulo VII da *Poética*, que “o belo consiste na grandeza e na ordem”¹⁰. Essa concepção clássica que liga a beleza ao equilíbrio traz a marca helênica da medida, emblematicamente anunciada nas máximas inscritas no templo de Apolo, em Delfos: “Conhece-te a ti mesmo” e “Nada em demasia”. Também a tragédia deveria se manter no justo limite.

Da observação do belo natural, veio a sequência de lições aristotélicas para se compor uma trama poética bela. Estabeleceu-se que a ação trágica deve ser una, completa e ter uma ordenação verossímil e necessária das partes que a compõem (princípio, meio e fim). Por isso, a ação também terá uma certa grandeza ideal, devendo sua extensão ser sucinta o bastante para que a trama seja bem apreensível pela memória e longa o bastante para que se dê o transe da felicidade à infelicidade (ou vice-versa) pela sucessão dos fatos, e não por um motivo exterior à trama que pudesse soar falso. Um dos casos em que a mutação dos acontecimentos é despertada por algo inverossímil ou desnecessário, porque não amarrado pelos elos de necessidade causal no conjunto da trama, é o recurso ao *deus ex machina*¹¹, cujo uso é reprovado pelo filósofo justamente por parecer estranho à própria estrutura do mito.

Para se compor uma ação una e completa, explica Aristóteles, “todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo”¹². Ecoam, aqui, os critérios de verossimilhança e necessidade que devem pautar a conexão dos eventos, uma vez que o poeta atua sobre o universal, sobre tudo o que poderia acontecer.¹³ Isso significa que o espectador deve acreditar que um acontecimento sucede o anterior, mostrando-se essa ligação possível e verossímil. Pois é o poeta que cria essa sucessão, ela não está dada como na história real, objeto do

¹⁰ Ibid., p. 47 (VII).

¹¹ A expressão *deus ex machina* significa “deus trazido pela máquina”. Tal recurso permitiria a um ator encenar um deus descendo do céu, graças a um mecanismo teatral, de maneira a intervir na trama e provocar o desenlace. Além de reprovado por Aristóteles já na antiguidade, esse artifício foi fortemente criticado por Friedrich Nietzsche na modernidade.

¹² Aristóteles, *Poética*, trad. Eudoro de Souza (São Paulo: Ars Poética, 1993), p. 53 (VIII).

¹³ Ibid., p. 53-55 (IX).

historiador. Mais ainda, deve ser necessário que um acontecimento advenha daquele que o antecedeu.

Novamente no exemplo de Édipo, foi porque a cidade estava acometida pela peste, que o rei mandou Creonte ao oráculo de Delfos; este retornou com uma mensagem de Apolo exigindo a revelação dos fatos acerca da morte do antigo rei de Tebas, daí Édipo ter chamado o velho adivinho Tirésias; tendo sido por este acusado, rompe com Creonte, seu cunhado, imaginando ser vítima de uma traição conjunta; e daí por diante. Tais eventos encontram-se conectados por relações de causa e efeito instauradas pelo poeta. Assim, a trama é bem amarrada pelos elos de causalidade necessária, resultando em uma unidade coesa e completa. “Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo”¹⁴.

O intérprete Walter Kaufmann explica a demanda por unidade de ação com base na preferência de Aristóteles por “um todo orgânico, no qual toda parte é funcional e faria falta se omitida”¹⁵. Na poética de Boileau, por exemplo, a preferência por uma ligação necessária das partes é entendida em termos de utilidade: “que a ação, indo para onde a razão a guia, jamais se perca numa cena inútil”¹⁶. Essa demanda por organicidade, função ou utilidade das partes de uma trama é que vai redundar na conclusão sobre sua extensão. Para que a unidade do todo seja claramente observada, garantindo-se a apreensão do conjunto, é preciso manter o equilíbrio entre as partes e o limite da grandeza no todo. Daí sucede que, para Aristóteles, a tragédia será mais bonita quanto mais longa for, dentro desse “limite imposto pela própria natureza das coisas”¹⁷. No âmbito dessa discussão, Kaufmann menciona que atualmente é consenso entre os comentadores que Aristóteles não demanda para a tragédia unidade de lugar, de tempo e de ação, como supunham os dramaturgos franceses do século XVII, e outros tomaram por certo desde então. O que o filósofo grego observara nas peças de sua época era, apenas, a unidade de ação.

Foram os alemães, na segunda metade do século XVIII, os primeiros a questionar a pertinência das três unidades dramáticas e a criticar deliberadamente a interpretação das lições aristotélicas pelo Classicismo francês. Na *Dramaturgia*

¹⁴ Ibid., p. 53 (VIII).

¹⁵ Walter Kaufmann, *Tragedy and Philosophy* (Princeton: Princeton University Press, 1992), p. 58.

¹⁶ Boileau, *A arte poética* (São Paulo: Perspectiva, 2012), p. 53.

¹⁷ Aristóteles, *Poética*, trad. Eudoro de Souza (São Paulo: Ars Poética, 1993), p. 49 (VII).

de Hamburgo, Lessing constatou que “a unidade de ação constituía a primeira lei dramática dos Antigos”, tendo primazia sobre as demais, enquanto “a unidade de tempo e a unidade de lugar eram, por assim dizer, apenas consequências daquela” e os antigos “dificilmente tê-las-iam observado com maior rigor do que o exigido necessariamente pela unidade de ação”¹⁸. A partir desta, então, a estética classicista teria desdobrado as outras duas visando a uma aplicação empírica e rígida de cada uma delas. Ao menos essa é a tese de Schiller, para quem estava claro que “foi assim que os franceses, os primeiros a se equivocar totalmente sobre o espírito dos antigos, introduziram na cena uma unidade do espaço e do tempo no sentido empírico mais vulgar, como se aqui existisse um outro lugar que o espaço meramente ideal, e um outro tempo que a mera sequência contínua da ação”¹⁹.

É certo que Aristóteles chega a comentar que “a tragédia procura, o mais que possível, caber dentro de um período do sol”²⁰, ou seja, que parece ser natural à trama trágica desenvolver-se nos limites circunscritos pelo decorrer de um dia – diferindo assim, novamente, da epopeia, que não tem limite de tempo. Entretanto, à interpretação literal dessa constatação aristotélica sobre a extensão do enredo trágico, Schiller poderia contrapor o argumento de que, “no teatro, o dia mesmo é apenas um dia artificial, a arquitetura é apenas uma arquitetura simbólica, e a própria linguagem em verso é ideal”²¹. E seria graças à preservação desse solo ideal, ainda conforme o filósofo alemão, que a tragédia poderia garantir a sua liberdade poética.

Em seus *Cursos de estética*, Hegel também reconhece que a “imutabilidade de um local fechado para a ação determinada pertence àquelas regras rígidas que particularmente foram abstraídas pelos franceses da tragédia antiga e das observações de Aristóteles”. Mas, diferente da menção ao tempo citada no parágrafo anterior, Aristóteles não menciona algo que possa ser relacionado à unidade de lugar, diz Hegel, alegando que “os poetas antigos não a seguiram no sentido francês estrito”²². Por exemplo, na tragédia *Eumênides*, de

¹⁸ Lessing, “Dramaturgia de Hamburgo”, In: *De teatro e literatura* (São Paulo: EPU, 1991), p. 45.

¹⁹ Schiller, “Sobre o uso do coro na tragédia”, In: *A noiva de messina* (São Paulo: Cosac & Naify, 2004), p. 189 e 190.

²⁰ Aristóteles, *Poética*, trad. Eudoro de Souza (São Paulo: Ars Poética, 1993), p. 35 (V).

²¹ Schiller, “Sobre o uso do coro na tragédia”, In: *A noiva de messina* (São Paulo: Cosac & Naify, 2004), p. 189.

²² Hegel, *Cursos de estética IV* (São Paulo: EDUSP, 2004), p. 206.

Ésquilo, a cena se modifica, passando da frente do templo de Apolo, em Delfos, onde se inicia a ação, para a acrópole de Atenas, onde Orestes será julgado pelo crime de matricídio, motivo pelo qual é perseguido pelas terríveis deusas vingadoras, as fúrias.

Para entender as consequências formais tomadas por unidade de tempo e de lugar, Lessing considera relevante a tragédia antiga estar vinculada ao coro. Se havia a manutenção do espaço da cena e a sensação de que a trama durava o equivalente a um dia, isso se devia ao fato de a trajetória do herói ser acompanhada de perto pelo coro, que usualmente representava membros do povo daquele determinado local onde se passava a trama. Para os antigos, então, seria natural que a unidade de ação levasse à continuidade espaço-temporal, “visto que suas peças requeriam a exibição de uma massa de povo e que esta massa permanecia sempre a mesma, não podendo distanciar-se mais de suas moradas nem permanecer longe delas”. Não restava outra alternativa aos poetas antigos “senão restringir o lugar da ação a um e mesmo sítio individual, e o tempo, a um e mesmo dia”²³, reduzindo a trama ao essencial à ação.

De volta ao exemplo das *Eumênides*, mesmo sendo uma das exceções entre as tragédias gregas a romper com a manutenção de um único cenário, essa peça de Ésquilo não anularia a concepção de Lessing sobre a vinculação entre a presença do coro e o local da ação. Pois, nessa que corresponde à última parte da trilogia *Oréstia*, o coro é composto pelas fúrias, Erínias, antigas deusas do panteão grego cuja função era vingar crimes consanguíneos – elas mesmas nasceram de um crime dessa natureza, tendo sido geradas a partir das gotas de sangue que caíram na terra quando o deus Crono castrou seu pai, Urano, e assumiu a liderança instaurando o período titânico.²⁴ Já que o coro de *Eumênides* é composto por deusas, não há dificuldade alguma em seu deslocamento, dentro da representação, para outra cidade, de Delfos a Atenas, como haveria se fosse um coro composto por cidadãos de um desses lugares, aquela massa de povo de que falava Lessing.

Antes de Schiller, portanto, Lessing já notara que os franceses, por não encontrarem “nenhum gosto na verdadeira unidade de ação”, “consideravam as unidades de tempo e lugar não como consequências da primeira unidade, mas

²³ Lessing, “Dramaturgia de Hamburgo”, In: *De teatro e literatura* (São Paulo: EPU, 1991), p. 45.

²⁴ Jean-Pierre Vernant, *O universo, os deuses, os homens* (São Paulo: Cia das Letras, 2000), p. 25.

como requisitos por si mesmo indispensáveis à representação de uma ação”²⁵. Mas, para Lessing, tais requisitos só poderiam se justificar pela presença do coro na tragédia antiga grega. Uma vez que os franceses haviam renunciado inteiramente ao emprego do coro na modernidade, o crítico alemão enxerga nas unidades de tempo e de espaço “regras tirânicas”. Para ele, as peças de Voltaire, por exemplo, não ofereciam belezas capazes de lhe fazer “esquecer tais pedanterias!”²⁶

Para dar voz também aos franceses, convém remeter às prescrições de Boileau em *A arte poética* (1674). Dizendo-se engajado nas regras da razão, ele formula aquilo que será criticado posteriormente pelos pensadores alemães, a saber, “queremos que a ação se desenvolva com arte: em um lugar, em um dia, um único fato, acabado, mantenha até o fim o teatro repleto”²⁷. Nessa passagem, fica clara a regra das três unidades e a preocupação, típica do Classicismo, em apontar o caminho para garantir o sucesso de uma peça, ou seja, sua visão prescritiva.

Se Lessing parece exagerado ao chamar de “regras tirânicas” os preceitos do Classicismo francês, um século antes dele Boileau poderia não reconhecer o adjetivo “tirânico”, mas não tinha problema com o substantivo “regra”. Em suas palavras, tratavam-se mesmo de regras e instruções às quais os autores deveriam prestar atenção caso desejassem que suas ficções fossem admiradas.²⁸ Já de início, elogia o primeiro poeta “que, na França, fez sentir nos versos uma cadência justa, ensinou o poder de uma palavra posta em seu devido lugar, e reduziu a musa às regras do dever”²⁹ – destaque aos termos: justo, devido e dever. Com a musa reduzida às regras, cabe ao próprio Boileau a assumida posição de “censor um pouco impertinente, porém sempre necessário, e mais propenso a censurar que sábio em bem compor”³⁰.

Nota-se, enfim, que esse caráter normativo da poética classicista de Boileau remete, mais uma vez, à poética clássica de Horácio, como já havia ocorrido com a asserção de que a poesia deve unir o útil ao agradável. O teórico romano reconhecera, de maneira semelhante ao francês, o seu papel prescritivo:

²⁵ Lessing, “Dramaturgia de Hamburgo”, In: *De teatro e literatura* (São Paulo: EPU, 1991), p. 45-46.

²⁶ *Ibid.*, p. 47.

²⁷ Boileau, *A arte poética* (São Paulo: Perspectiva, 2012), p. 42.

²⁸ Boileau, *A arte poética* (São Paulo: Perspectiva, 2012), p. 67.

²⁹ *Ibid.*, p. 19.

³⁰ *Ibid.*, p. 72.

“Farei o trabalho da pedra de amolar, que não tem fio para cortar, mas é capaz de dar gume ao ferro; sem nada escrever eu próprio, ensinarei as regras dos mister, as fontes de recursos, o que nutre e forma o poeta, o que fica bem, o que não, aonde leva o acerto, aonde o erro.”³¹

*

Em meados do século XX, na *Teoria do drama moderno* (1954), Peter Szondi tenta lançar uma nova luz sobre as exigências de unidade de tempo e de lugar, surgidas com o movimento classicista. E ele o faz, como agora já parece razoável supor, relacionando-as de volta à antiga noção de ação. Para acompanhar tal discussão será preciso, antes, entender as transformações sofridas pela forma dramática no início da época moderna. Já na introdução de sua obra, Szondi adverte que o conceito de “drama” com o qual trabalha representa um fenômeno da história literária “tal como se desenvolveu na Inglaterra elisabetana e sobretudo na França do século XVII, sobrevivendo no classicismo alemão”³². De partida, ele distingue o drama “tanto da tragédia antiga como da peça religiosa medieval, tanto do teatro mundano barroco como da peça histórica de Shakespeare”³³. Sendo estes dois últimos fenômenos modernos – enquanto os dois primeiros pertencem à Antiguidade e à Idade Média – constituem exceções ao que se chamará daqui em diante de drama moderno.

Do ponto de vista da estrutura, tal drama apresentará uma mudança substancial com relação à composição trágica antiga. Na *Poética*, Aristóteles dividira a tragédia em quatro seções: prólogo, episódio, coral e êxodo.³⁴ Já o drama moderno surge no Renascimento a partir da supressão de três dessas seções, fundamentando-se em apenas uma delas: o episódio, ou seja, as cenas de diálogo. Sem prólogo, epílogo e as intervenções musicais do coro, o diálogo se torna, nos primórdios da modernidade, o único componente da textura dramática. Com o domínio absoluto da comunicação intersubjetiva, torna-se evidente para Szondi que o drama funda o seu próprio tempo na continuidade da cena de

³¹ Horácio, “Arte poética”, in: *A poética clássica* (São Paulo: Cultrix, 2005), p. 64.

³² Peter Szondi, *Teoria do drama moderno (1880-1950)* (São Paulo: Cosac & Naify, 2001), p. 26.

³³ *Ibid.*, p. 30.

³⁴ A divisão da extensão da tragédia em quatro partes quantitativas, ou seções, é exposta no capítulo XII da *Poética*. Já os elementos qualitativos são aqueles apresentados no capítulo VI que, conforme já foi dito, são seis: mito, caráter, pensamento, elocução, melopeia e espetáculo cênico.

conversação, sendo uma “dialética fechada em si mesma”, num movimento constante em direção ao futuro. No desenvolvimento do diálogo, o tempo presente da cena passa produzindo mudança, “nascendo um novo presente de sua antítese”. Por isso, nessa sequência de presentes absolutos na encenação, “cada momento deve conter em si o germe do futuro”.³⁵

Na engrenagem dialética tradicional, tem-se no primeiro momento uma tese (polo positivo), à qual se contrapõe no segundo momento sua antítese (polo negativo) e, dessa interação, no terceiro momento, surgiria a síntese absoluta desses dois extremos (anulação das tensões entre o positivo e o negativo). Em sua aplicação filosófica mais grandiosa, no sistema hegeliano, ganha peso a dimensão temporal implícita nessa estrutura – afinal, Hegel propunha unir filosofia e história no desenvolvimento do espírito absoluto. Da perspectiva da passagem de tempo, portanto, a dialética instaura uma relação entre passado, presente e futuro que implica o movimento evolutivo de superação entre tese, antítese e síntese. Foi Hegel quem disse que “o decurso propriamente dramático é o *movimento de progressão* constante até a catástrofe final”³⁶.

Tal estrutura dialética progressiva baseia-se, como destaca Szondi, na relação intersubjetiva. É nesse sentido que o drama é absoluto, uma vez que ele se desligou de tudo o que era externo ao diálogo, passando a não conhecer mais nada além do presente da conversação. A ação dramática passa a se constituir apenas do fato de que os personagens agem e dialogam entre si diretamente, em um presente compartilhado pelos próprios agentes e fechado a qualquer intervenção de outra ordem.

Está claro que não foi sempre assim, a forma dramática não foi sempre composta só de diálogo. Na tragédia grega, o prólogo traria uma introdução e o epílogo (êxodo) uma conclusão que se colocavam, de antemão, fora do desenvolvimento do diálogo (episódio), embora da ótica de Aristóteles fizessem igualmente parte da ação, ou seja, da trama. Assim também ocorria com o coro e suas intervenções musicais, as quais costuravam as cenas de diálogo. Aristóteles chegou a dizer a respeito da participação do coro que ele “deve ser considerado como um dos atores; deve fazer parte do todo, e da ação, à maneira de Sófocles, e

³⁵ Peter Szondi, *Teoria do drama moderno (1880-1950)* (São Paulo: Cosac & Naify, 2001), p. 30 e 32.

³⁶ Hegel, *Cursos de estética IV* (São Paulo: EDUSP, 2004), p. 210.

não à de Eurípedes”³⁷. Também na poética latina de Horácio ficou explícito que o coro deveria ter “uma parte na ação” e não ficar “cantando entre os atos matéria que não condiga com o assunto, nem se ligue a ele estreitamente”. Horácio arremata seu comentário sobre o coro concluindo que “cabe-lhe apoiar os bons, dar conselhos amigos, moderar as iras, amar aos que se arreceiam de errar”³⁸.

Se o coro era capaz de moderar iras e dar conselhos, é porque ele guardava uma certa distância do encadeamento dos fatos que compunham a ação trágica – certa porque, embora ele não estivesse propriamente em cena, onde ocorria o diálogo, mas no seu entorno³⁹, o destino de seus membros, enquanto o destino coletivo da polis, estava ligado ao destino individual do herói. Édipo diz a Creonte: “quero que fales diante dos tebanos todos; minha alma sofre mais por eles que por mim”⁴⁰. Afinal, diz Schiller, “as ações e destinos de heróis e reis já são públicas em si mesmas, e o eram ainda mais na simples época arcaica”⁴¹. Esse distanciamento estratégico da perspectiva do coro lhe permitia pontuar os acontecimentos quase como um observador externo, trazendo em seus comentários uma postura reflexiva para dentro da tragédia, ao mesmo tempo em que se mantinha envolvido emocionalmente com o sofrimento dos personagens em cena e comprometido com o desenrolar do enredo.

Pela constituição do coro, Schelling percebe que “a intenção principal dele era uma tal perfeição e acabamento da tragédia, onde esta não deixa fora de si e como que atrai tanto a reflexão que desperta, quanto a própria comoção e simpatia para dentro de sua esfera”⁴². É como se o coro estivesse meio dentro meio fora, observando as cenas, refletindo e se emocionando com elas, tal qual um espectador, só que inserido na peça, o que já faz toda diferença. Se ele não se funde totalmente com a cena de diálogo, é preciso reconhecer também que ele não se funde com o público, já que enuncia pensamentos em voz alta, atua na trama aconselhando ou lamentando e sofre as consequências do desfecho. Na *Filosofia*

³⁷ Aristóteles, *Poética*, trad. Eudoro de Souza (São Paulo: Ars Poética, 1993), p. 97 (XVIII).

³⁸ Horácio, “Arte poética”, in: *A poética clássica* (São Paulo: Cultrix, 2005), p. 60 e 61.

³⁹ Os membros do coro se localizavam na “orquestra” (*orkhestra*), espécie de semi-arena localizada em torno e abaixo do que seria o palco, onde se davam as cenas de diálogo entre os atores (*skene*), estando o coro entre o palco da cena e a arquibancada do público (*théatron*).

⁴⁰ Sófocles, “Édipo Rei”, in: *A trilogia tebana* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006), p. 23 (115).

⁴¹ Schiller, “Sobre o uso do coro na tragédia”, In: *A noiva de messina* (São Paulo: Cosac & Naify, 2004), p. 191.

⁴² Schelling, “Sobre o coro”, In: Id., p. 200.

da arte, Schelling esclarece que “o coro é, em grande parte, a reflexão objetivada e representada que acompanha a ação”⁴³.

De maneira bem próxima, Schiller sintetiza tal discussão sobre a ambiguidade do coro afirmando que ele “*purifica*, portanto, o poema trágico ao separar a reflexão da ação”. Caberia ao coro uma função de depuração da trama, delimitando o que nela é só ação e o que nela é só reflexão, exercendo uma espécie de suspensão. Caso se argumentasse “o que o juízo comum costuma censurar no coro, que ele faz cessar a ilusão, que interrompe o poder dos afetos”, Schiller contra-argumentaria: isso “é o que o torna altamente recomendável”, pois sem a interrupção dos afetos “a paixão venceria a atividade”. Com sua “reflexão tranquilizadora no meio das paixões, o coro nos devolve a liberdade”⁴⁴. Seria justamente na parada da torrente dos afetos passionais, que as personagens podem se restabelecer para agir e falar diante do público, no meio coletivo representado desde já pela própria presença do coro. Se ele exerce uma ruptura, esta não vai contra a progressão da ação trágica, mas a seu favor.

No drama moderno, a diferença entre o coro e o diálogo desaparece, “na medida em que aquilo que era expressado pelo coro nos antigos é colocado mais na boca das personagens agentes mesmas”, percebeu Hegel. Mas, o que o canto coral da tragédia antiga expressa, em oposição aos caracteres individuais e seus conflitos, são “os modos de pensar e os sentimentos universais em um modo que ora se volta para a substancialidade de enunciados épicos, ora para o movimento da lírica”⁴⁵. Isso significa que para Hegel o coro antigo não interfere de fato na ação, “apenas enuncia teoricamente o seu juízo, adverte, tem compaixão ou invoca o direito divino”⁴⁶, o que lhe rende matizes líricas e épicas. Uma vez que ele não age, sua expressão sentimental é lírica. Uma vez que conserva o caráter da universalidade substancial, seu conteúdo é épico. Em ambos, traria “modos” não dramáticos para o seio de uma obra dramática.

Enquanto para os antigos Aristóteles e Horácio o coro trágico deveria fazer parte da ação como se fosse um dos personagens agentes, mesmo que na posição coadjuvante de conselheiro, para os modernos alemães fica claro que ele

⁴³ Schelling, “Da tragédia”, In: *Filosofia da arte* (São Paulo: Edusp, 2001), p. 326.

⁴⁴ Schiller, “Sobre o uso do coro na tragédia”, In: *A noiva de messina* (São Paulo: Cosac & Naify, 2004), p. 193-194.

⁴⁵ Hegel, *Cursos de estética IV* (São Paulo: EDUSP, 2004), p. 214.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 251.

tem um estatuto singular, por mais desejável que fosse à tragédia clássica. Acompanhando ou purificando a ação, localiza-se no coro antigo uma tendência reflexiva e/ou sentimental que se diferencia da pura e simples ação dramática, encarnada no enredo vivido em cena, e por isso mesmo a complementar.

Cabe agora retomar a discussão acerca das três unidades no drama moderno. É sob a perspectiva da apresentação de um presente absoluto fundamentado no diálogo, que Szondi compreende a exigência de unidade de tempo, já que, como seu oposto, “a descontinuidade temporal das cenas vai contra o princípio da sequência de presentes absolutos, uma vez que toda cena possuiria sua pré-história e sua continuação (passado e futuro) fora da representação”⁴⁷. Seria preciso romper o presente da cena, que nessa medida deixaria de ser absoluto, para apontar para fora dele: um passado que o antecederesse ou futuro que o sucedesse sem que sua chegada se desse frente aos olhos do espectador naturalmente, num desenrolar dialético da conversação.

Caso rompida a unidade temporal, as cenas se tornariam episódios isolados entre si e precisariam ser ligadas umas às outras pela narração de um poeta épico, assim como o antigo aedo reunia em seu relato os feitos dispersos de uma guerra, por exemplo. Princípio análogo valeria para a unidade de lugar, já que também a descontinuidade espacial criaria empecilhos à constituição de uma cena absoluta, pressupondo da mesma maneira um “eu-épico” para anunciar seja a troca de ambientes cênicos seja a passagem de tantos anos. Nessa medida, inclusive, as unidades de tempo e lugar se misturam, pois o salto espacial insere, inevitavelmente, um intervalo temporal no enredo.

Vale comentar que nesses dois pontos a peça histórica de Shakespeare difere do drama classicista, em especial o francês, forma na qual se centra a presente análise. Em *Henrique V*, por exemplo, o Coro faz as vezes de narrador épico, “serviço” para o qual pede licença aos “gentis auditores” para “levá-los ali e acolá, saltando sobre os tempos, mudando as ações de muitos anos numa hora de ampulheta”. Além de romper a sequência temporal linear, o Coro não respeita também qualquer unidade de lugar, como se vê a seguir:

O rei parte de Londres, e agora a cena,
Senhores, é transportada para Southampton;

⁴⁷ Peter Szondi, *Teoria do drama moderno (1880-1950)* (São Paulo: Cosac & Naify, 2001), p. 33.

Aí está agora o teatro, aí vos deveis sentar
 E daí a França vos levaremos em segurança
 E traremos de volta, seduzindo os mares estreitos
 A dar-vos uma calma travessia; porque, se pudermos,
 Não ofenderemos um único estômago com nossa peça.
 Mas, só quando o rei partir, e não antes,
 Para Southampton transferiremos a nossa cena.⁴⁸

Assumindo um tom bem diferente daquela leitura de Schiller, segundo a qual a unidade de ação fora reduzida a um sentido empírico vulgar pela normatividade do Classicismo francês, a interpretação de Szondi acredita lançar nova luz sobre as outras duas unidades justamente porque as rebate de volta para a exigência aristotélica de ação una. É porque o drama também se concentra na conexão necessária dos eventos, o que já caracterizava a antiga unidade de ação, que, quando a ação se reduz ao diálogo, ele vai passar a demandar encadeamento absoluto no tempo e no espaço. Isso significa continuidade temporal e espacial na cena, vinculada à ação.

A diferença chave com relação à forma da tragédia antiga é que, na modernidade, a ação dramática torna-se só diálogo. Assim, deixa de conter em seu interior a possibilidade de interrupção da cena antigamente gerada pelo coro. O que era dito pelo coro na tragédia é trazido para dentro do diálogo no drama, e com isso perde-se o caráter de ruptura da cena por uma intervenção exterior à conversação. A cena-diálogo moderna passa a constituir um todo absolutamente fechado.

No livro sobre o drama burguês do século XVIII, Szondi explica que, para o dramaturgo e crítico teatral francês Denis Diderot, “mais importante do que a multiplicidade de incidentes seria o vínculo entre eles”, vínculo sustentado por “uma necessidade na sequência dos momentos da ação”⁴⁹. Em sintonia com o que havia pensado Aristóteles, o próprio Diderot escreveu em seu *Discurso sobre a poesia dramática* (1758) que o poeta “seja escrupuloso na escolha dos incidentes e sóbrio em seu uso; que lhes dê proporções conformes à importância do argumento e estabeleça entre eles ligações quase necessárias”⁵⁰.

⁴⁸ Shakespeare, *Henrique V*, In: Monique Borie, Matine de Rougemont, Jacques Scherer (Org.), *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*, Trad. Helena Barbas (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004), p. 72-73.

⁴⁹ Peter Szondi, *Teoria do drama burguês* (São Paulo: Cosac & Naify, 2004), p. 111.

⁵⁰ Diderot, *Discurso sobre a poesia dramática* (São Paulo: Cosac & Naify, 2005), p. 60.

Fica evidente que a proporção e a ligação dos eventos incluídos, enquanto partes, na totalidade da poesia dramática continua a ser pensada na modernidade, tanto no século XVII quanto no XVIII, tanto por franceses quanto por alemães, no mesmo sentido em que fora elaborada na antiguidade por Aristóteles. Se Diderot adota o adjetivo “necessária”, remetendo aos critérios aristotélicos de possibilidade, verossimilhança e, claro, necessidade na composição trágica, Schiller explica a unidade de ação a partir da causalidade, concluindo em “Acerca da arte trágica” que “é preciso que se unam adequadamente, num todo, vários acontecimentos mutuamente ligados pelo nexos de causa e efeito”⁵¹.

Tal proposição sobre o dramaturgo se encontrar submetido à categoria da causalidade significa, de acordo com Szondi no ensaio “Da poética dos gêneros normativa à especulativa”, que “a ação dramática é um nexos causal estrito, em virtude do qual cada momento refere ao que o precede como causa e ao seguinte como consequência”⁵². Já na poesia épica, os momentos separados entram na ação por si mesmos, isoladamente, de maneira episódica, e não por um nexos causal entre eles.

Por mais profundas que sejam as discordâncias entre franceses e alemães acerca de temas como a presença do coro, a regra das três unidades dramáticas e o efeito catártico (tema do capítulo anterior), os teóricos modernos aqui estudados concordam neste ponto: drama é ação, e esta constitui uma unidade coesa de partes intimamente ligadas. O enredo precisa ser bem amarrado. Aristóteles já o explicara a partir da organicidade; Boileau a partir da utilidade; Diderot a partir da necessidade; Schiller a partir da causalidade. Lessing e Hegel consideram a unidade de ação a lei dramática verdadeira e inviolável. Em todas essas perspectivas, da tragédia antiga ao drama moderno classicista, define-se ação por completude, fechamento, totalidade. Se para a tradição drama é ação, conclui-se que se mantém o “sentido da tragédia” na modernidade enquanto “ação”, trama, embora agora ela seja toda diálogo.

O drama se torna uma dialética fechada devido a esses elos de necessidade causal. Daí resultar em um presente contínuo, no qual a linguagem é estritamente referida à ação dramática atual, estando por isso em contradição com a análise do

⁵¹ Schiller, “Acerca da arte trágica”, In: *Teoria da tragédia* (São Paulo: EPU, 1991), p. 105.

⁵² Peter Szondi, “Da poética dos gêneros normativa à especulativa”, In: *Poética e filosofia da história II* (Boadilla Del Monte: A. Machado Libros, 2005), p. 83.

passado. Esta acarretaria uma tendência ao épico. Pois, enquanto a apresentação épica torna presente na narração algo já passado, a forma dramática se esforça por suprimir a si mesma como ato expositivo para que algo suceda pela primeira vez no instante presente, como se não fosse esteticamente mediado. Na década de 1750, Diderot já explicara a sensação de continuidade temporal despertada pelo drama imaginando-se no lugar do espectador: “que, satisfeito do presente, eu deseje com ardor aquilo que segue”; “que um incidente me precipite para o incidente que lhe é conexo; que as cenas sejam rápidas, que só contenham coisas essenciais à ação”⁵³.

Sob a ótica do presente absoluto em cena, fica mais fácil compreender como a forma dramática se fixou unicamente no diálogo, expulsando de seu interior aquelas outras três seções que, de acordo com a *Poética* de Aristóteles, também compunham a tragédia em sua extensão. Tanto o prólogo e o epílogo são dispensados de sua função na abertura e no encerramento da trama, quanto o coro deixa de ser convocado para seu antigo papel de separar reflexão e ação, na concepção de Schiller, pontuando o desenvolvimento propriamente dramático com comentários reflexivos.

Foi o próprio Schiller quem escreveu que, na tragédia antiga, “o coro abandona o círculo estreito da ação para se estender sobre passado e futuro, sobre épocas e povos distantes, sobre o humano em geral, para extrair os grandes significados da vida e transmitir lições de sabedoria”⁵⁴. Portanto, era na proposital interrupção gerada pelo coro do espaço e do tempo presente da cena, da ação e dos afetos, que se abriria oportunidade para a reflexão, através da qual poderia se dar uma busca de significação da vida e, conseqüentemente, uma transmissão de sabedoria.

Na visão de Hegel, essa universalidade de alcance do coro lhe renderia características épicas, assim como sua divagação sentimental não convertida em ação lhe renderia características líricas – tudo isso dentro de um modo de composição dramático. Pelo alcance de extensão do seu conteúdo, que remete a uma natureza épica, então, o coro marcaria o ritmo da ação dramática. Schiller chega a dizer que, na tragédia antiga, o coro seria o “esteio da ação”, ou seja,

⁵³ Diderot, *Discurso sobre a poesia dramática* (São Paulo: Cosac & Naify, 2005), p. 77-78.

⁵⁴ Schiller, “Sobre o uso do coro na tragédia”, In: *A noiva de messina* (São Paulo: Cosac & Naify, 2004), p. 193.

aquilo que a sustenta, confere amparo, garante segurança para que os eventos particulares ocorram sem que se perca o eixo central no qual se apoiam. Esteio que dá sentido (unidade) aos movimentos passionais (multiplicidade), completando a ação.

No capítulo anterior, já se disse que, para Aristóteles, a poesia se interessa pelo universal – inclusive por isso, seria mais filosófica e séria do que a história. Desdobrando essa constatação, afirmou-se que a tragédia concede uma unidade inteligível, que se chamou de universal poético, ao conectar no todo da trama os fenômenos particulares, sensíveis, que a compõem. Tais fenômenos múltiplos só chegam a formar uma unidade significativa, adquirindo um sentido universal, porque o poeta introduziu elos indissociáveis entre eles.

Para Schiller, seria no coro que a tragédia encontraria a almejada oscilação entre particular e universal. Explica-se um tal equilíbrio pelo fato de que o coro não é um indivíduo particular, mas um conceito universal cuja representação se daria pela presença de uma poderosa “massa sensível” que se impõe aos sentidos. Uma vez que ele suporta e acompanha toda a ação como se fosse uma única pessoa ideal, o coro vincularia particular e universal, sensível e ideal, ao recuperar fatos dispersos e atribuir sentido às coisas humanas, sentido que falta à vida empírica.

Será que com a perda do coro trágico enquanto o elemento capaz sustentar a sequência de eventos, enredando-os na oscilação entre particular e universal, perde-se também o que era enredado, a unidade da ação? Não. Ao menos, não de início. Mesmo desprovido do coro, o drama classicista moderno manteve o sentido de uma unidade completa pois manteve-se atrelado ao que, para a tradição, era o sentido da tragédia antiga: ação. Só que agora a ação passa a se sustentar apenas na esfera intersubjetiva, ou seja, na conversação, deixando de possuir um esteio fora desta esfera que a sustente. Com exceção do teatro barroco e das peças históricas de Shakespeare, de maneira geral o drama segue apresentando uma totalidade absoluta baseada no diálogo durante toda a modernidade, até a segunda metade do século XIX.

Por fim, caberia a pergunta: sem o coro, o drama abre mão da reflexão? Mas não é a arte moderna marcada justamente por seu caráter reflexivo? E, mais, não é famosa a constatação de que, por vezes, seu cunho reflexivo supera a própria capacidade de agir dos personagens? O exemplo mais citado é *Hamlet*,

cuja alma nobre não foi talhada para a atividade enérgica característica do herói grego. Seu conflito é semelhante ao de Orestes, ambos querem justiça pela morte do pai e rei, nos dois casos atribuída à traição materna. Porém, diz Hegel, o conflito moderno não gira em torno da vingança ética, mas sim do caráter subjetivo de Hamlet, que, “jogado para lá e para cá entre resolução, provas e preparativos para a execução, sucumbe devido à própria indecisão e à intriga exterior das circunstâncias”⁵⁵.

A hipótese é de que a reflexão, antes depurada da ação pelo coro trágico, ganha a cena na boca das personagens agentes mesmas. Por isso, o herói moderno passa a apresentar o conflito entre subjetivo e objetivo, entre o que pensa e o que faz, estranho ao herói antigo, que era todo uno e não conhecia a “contraposição das intenções subjetivas e do ato objetivo”⁵⁶. No exemplo de Édipo, dizia também Hegel, o herói grego exigia para si a autoria dos próprios atos, ainda que estes tivessem sido realizados sem o saber e o querer conscientes. Ele reunificava subjetivo e objetivo, afirmando-se como uma unidade indivisa. Já Hamlet, de tanto refletir, tem dificuldade de agir. É o sujeito moderno, fragmentado em um dentro e um fora, um interior da reflexão e um exterior da ação. Essas instâncias vão se distanciando cada vez mais.

Na fragmentação do indivíduo, a reflexão e a ação deixam de conviver no equilíbrio tênue daquela antiga complementaridade – cujo emblema era a presença do coro acompanhando a trajetória do herói na tragédia grega – para se tornarem irreconciliáveis na modernidade. Onde há uma, parece não haver mais lugar para a outra, como nota a fala de Hamlet a seguir. Talvez já estivesse aí, de partida, o germe de algo que irá resultar na crise da forma dramática moderna séculos depois.

De todos faz covardes a consciência.
Desta arte o natural frescor de nossa
resolução definha sob a máscara
do pensamento, e empresas momentosas
se desviam da meta diante dessas
reflexões, e até o nome de ação perdem.⁵⁷

⁵⁵ Hegel, *Cursos de estética IV* (São Paulo: EDUSP, 2004), p. 264.

⁵⁶ Hegel, *Cursos de Estética I* (São Paulo, Edusp, 2001), p. 197.

⁵⁷ Shakespeare, “Hamlet”, In: *Tragédias: teatro completo*, Trad. Carlos Alberto Nunes (Rio de Janeiro: Agir, 2008), p. 572.