

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA - UFSC  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA  
MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA

*MÍMESIS NA AÇÃO*  
*EM ÉDIPO REI E ESPERANDO GODOT*

Mestranda: Ciliane Bedin  
Orientador: Prof. Dr. Claudio Celso Alano da Cruz

FLORIANÓPOLIS, 2006.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA - UFSC  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA  
MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA

*MÍMESIS NA AÇÃO*  
*EM ÉDIPO REI E ESPERANDO GODOT*

Dissertação apresentada por **Ciliane Bedin** ao curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, para obtenção do título de **Mestre em Literatura**, área de concentração em Teoria Literária.

FLORIANÓPOLIS, 2006.

*Aos meus pais,*

*Na presença e na ausência*

## *Agradecimentos*

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer ao Curso de Pós Graduação em Literatura da UFSC que me possibilitou a realização desse trabalho, assim como o financiamento dessa pesquisa pelo CNPq.

Aqui também fica registrado meu agradecimento aos professores, colegas e funcionários da Universidade.

Gostaria de agradecer aos professores Alckmar Luiz dos Santos e Alai Garcia Diniz pelas contribuições na banca de qualificação desse trabalho.

Agradeço aos meus amigos e familiares que demonstraram acreditar em mim.

Agradeço ao meu companheiro Eduardo que, com cuidado carinhoso, presenciou as horas difíceis e alegres de que uma dissertação é sujeita.

Por último, agradeço em especial ao professor Claudio pela amizade e pelo incentivo para que eu buscasse desenvolver minha formação intelectual e pessoal, assim como pelo modo claro e seguro com que me orientou nessa pesquisa; enfim, pelo apoio irrestrito que me ofereceu durante esses anos de graduação e mestrado.

## *Sumário*

*Resumo*..... 06

*Abstract*..... 07

**INTRODUÇÃO**..... 08

### **CAPÍTULO I - *Mimesis* na ação**

1.1 Perspectivas da *atividade mimética*..... 12

1.1.1. Conhecer na *mimesis*..... 25

1.2. *Ação*..... 34

1.2.1. Características da *fábula*..... 39

### **CAPÍTULO II – *Ação* retomada: perspectivas a partir do mundo moderno**

2.1. A *vontade* da personagem..... 43

2.2 Aspectos da *ação dramática* em Hegel..... 49

2.3. Perspectivas da *ação* no século XX..... 54

2.4. Desenredando a *ação*..... 62

### **CAPÍTULO III – Manifestações da *ação* em *Édipo Rei* e *Esperando Godot***

3.1. Composição da *ação* em *Édipo Rei*..... 66

3.2. *Ação* em *Esperando Godot*..... 81

3.2.1 Composição da *ação*..... 82

### **CAPÍTULO IV - Um olhar sobre a *mimesis* na ação**

4.1. *Mimesis* retomada..... 93

4.2. Um olhar sobre composições: *Busca e Espera*..... 99

4.3. *Ação circular*: as *ações cotidianas* em *Esperando Godot*..... 110

**CONSIDERAÇÕES FINAIS**..... 118

**BIBLIOGRAFIA**..... 121

## ***Resumo***

Nesse trabalho busca-se lançar um olhar sobre a *mimesis* na arte dramática, particularmente, focado na *ação*. Esse foco ganha maior nitidez quando se direciona a duas obras consideradas representativas para o teatro: *Édipo Rei*, de Sófocles, e *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. Escolha que nos permite pensar questões sobre a poética clássica e contemporânea no âmbito da *ação* no drama.

Para tal tarefa, primeiramente, faz-se preciso uma investigação em torno das questões que envolvem o conceito *mimesis*, começando na *Poética*, de Aristóteles. Em seus estudos, o filósofo não define o termo, mas o apreende em Platão, fazendo necessário, assim, voltar aos diálogos platônicos para compreender diferenças entre ambos.

Feito isso, retoma-se a *Poética* com o intuito de investigar o objeto de nosso trabalho: a *ação*, momento em que se aprofunda o papel da *fábula*, vista como uma *composição das ações*. O passo seguinte introduz algumas questões advindas do mundo moderno, dentre elas, destacam-se as reflexões de Hegel, que, além de acrescentar à discussão a *vontade* da personagem, proporciona uma especulação em torno da peça *Hamlet*, de Shakespeare.

A seguir o trabalho centra-se sobre algumas reflexões acerca do conceito de *ação* no século XX, onde se escolhe perspectivas dentro de um vasto campo de produção e, em especial, conta-se com o apoio de Francis Fergusson, que realiza um estudo acerca da *ação* em obras importantes do teatro ocidental. A partir dessas leituras, selecionam-se algumas ferramentas que permitam estudar a *ação* nas duas obras escolhidas para esse trabalho.

**Palavras-chave:** *ação, mimesis, Édipo Rei, Esperando Godot, Poética, drama.*

## *Abstract*

In this work we intend to analyze *mimesis* in *dramatic art*, particularly, focused on *action*. This focus gets clearer when examining two representative theatrical plays: *Oedipus Rex*, by Sophocles, and *Waiting for Godot*, by Samuel Beckett. This choice seems to allow us to think about some questions concerning the classical and contemporaneous poetics in the scope of *action* on drama.

For this task, primarily, it is necessary to investigate a couple of questions that involve the concept of *mimesis*, beginning with the *Poetics*, by Aristotle. In his studies, the philosopher does not define the term, but apprehends from Plato, so, it becomes necessary to turn over to the platonic dialogues to understand the differences between them.

By doing it, we retake the *Poetics* with the intention of investigating the object of our work: the *action*, at this moment we deepen in the role of the fable, seen as a *composition of actions*. The next step introduces some questions which come from the modern world, among them, it is emphasized the ideas of Hegel. He, besides adding to this discussion the *character's* will, it provides a contact with *Hamlet*, by Shakespeare.

After that, the work focuses on some reflections of *action* in the twentieth century, where we choose a perspective within a vast area of production, and especially, the support of Francis Fergusson, who researches *action* in significant western theatrical plays. Starting from these texts we selected some tools that allowed us to study *action* in two pieces which were chosen for this work.

**Keywords:** action, *mimesis*, *Oedipus Rex*, *Waiting for Godot*, *Poetics*, drama.

## ***Introdução***

Lançar um olhar sobre a questão da *mimesis* é deparar-se com um vasto campo à investigação. Explorado desde a antiguidade, o conceito ganhou significações e funções diversas no decorrer dos séculos. Colocar a questão sobre aquilo que venha a significar a *mimesis*, por exemplo, já revela a necessidade de recortar um campo de pesquisa. O foco escolhido será o de tratar a *mimesis* na *arte dramática*, particularmente, quando se lança um olhar sobre a *ação*.

No primeiro capítulo, faremos uma investigação em torno das questões que envolvem o termo *mimesis*. O nosso estudo começará na *Poética*. Nela, Aristóteles não define o termo, mas se pressupõe que o tomou emprestado de Platão em seu uso corrente, quando este centra seu debate em torno de uma tentativa de reestabelecer uma outra educação na *polis*, até então sustentada pelos *mitos*. Retornar-se-á, nesse sentido, aos escritos platônicos, com o objetivo de observar diferenças na concepção do conceito de *mimesis* entre eles. Cabe salientar que o foco de nossa investigação não está voltado às conseqüências de uma discussão da *mimesis* platônica, cuja apresentação objetiva apenas identificar diferenças em relação ao uso aristotélico do termo. A síntese dessa discussão tentará mostrar que o estagirita toma de seu mestre a palavra, mas lhe confere outro sentido, reabilitando a função da atividade mimética no ato de conhecer.



O estudo sobre a *mimesis* em Aristóteles concentra-se no campo das artes poéticas, cujo objeto investigado é a *ação*, o que faz com que nos concentremos na *ação* no drama, o recorte que escolhemos para essa pesquisa. Nessa perspectiva visaremos aprofundar as ‘partes’ do drama, e ressaltaremos a importância, dentre elas, da *fábula*. Suas principais características serão destacadas com o objetivo de percebermos as questões embrionárias que serão retomadas, mais tarde, quando teóricos ampliam essa temática originada na *Poética*. Cabe salientar que essa retomada as questões oriundas da Grécia, além de proporcionarem um ponto de referência ao nosso trabalho, vêm a contribuir com a minha própria formação intelectual.

No segundo capítulo, buscaremos expor algumas perspectivas que ganharam destaque a partir do mundo moderno. Para começar, escolhemos algumas questões que envolvem o conceito de *ação* nos estudos sobre a arte dramática em Hegel, opção que também nos proporcionará entrar em contato com a obra *Hamlet*, de Shakespeare - considerada importante para se compreender um percurso da *ação* no decorrer dos séculos. Como veremos, o arcabouço teórico do drama será acrescido de algumas considerações de Hegel, quando aquilo que parece tácito na *Poética* torna-se expresso: a *vontade* das personagens. Enquanto que o foco das ações em Aristóteles não está centrado, sobretudo, naquilo que as define, caráter e pensamento, em Hegel é visto a partir de dois *olhares*: um objetivo e outro subjetivo, este uma característica do mundo moderno. Hegel observa, como veremos, que, em Shakespeare, particularmente em *Hamlet*, há a preocupação de se mostrar a *ação* no seu aspecto objetivo, mas, também, nas *vibrações internas* das personagens. Isso nos permitirá compreender transformações no âmbito da *ação* no drama.

Feito isso, retomaremos a discussão sobre a composição da *ação* no século XX, onde recortaremos algumas perspectivas em um vasto campo de produção, tanto nas diversas manifestações teatrais, quanto nas tentativas teóricas de compreendê-las. Ao final do capítulo, buscaremos escolher alguns elementos acerca do conceito de *ação* que serão tomados como referência para um estudo das obras *Édipo Rei*, de Sófocles, e *Esperando Godot*, de Samuel Beckett.

No terceiro capítulo, com essas ferramentas em mãos, nos concentraremos em um estudo da composição da *ação* em *Édipo Rei* e *Esperando Godot*. Embora sejam obras representativas historicamente afastadas, nos permitiremos, adiante, relacionar traços na composição da *ação* em ambas. Cabe ressaltar que não pretendemos discutir um *fundamento* à *ação*, mas, antes, lidar com uma compreensão de drama que mimetiza *ações*. Particularmente, nos interessará investigar dois movimentos aparentemente nelas contidos, a saber, a *busca* e a *espera*, respectivamente.

No quarto e último capítulo, retomaremos a questão da *mimesis*. Aqui, buscaremos reler, sobretudo, uma passagem do IV capítulo da *Poética* sob uma perspectiva do século XX, o qual situa a *mimesis* em um processo prazeroso no ato de conhecer na linguagem. Essa perspectiva tentará aproximar algumas características discutidas por Walter Benjamin acerca da capacidade mimética, realizada por Jeanne Marie Gagnebin, autora que nos servirá de base para essa leitura. Cabe dizer que as questões dessa retomada mimética no século XX ainda se mostram primárias em nosso trabalho - e que tenho a intenção de aprofundá-las em um outro momento, já que a mesma me atrai de um modo especial. À parte isso, essa abordagem, no entanto, faz com que nos defrontemos, aqui, com algumas questões quando se atenta à produção de uma *ação*. Por exemplo, como as ações são arranjadas levando em consideração as possibilidades da linguagem? O que o

processo mimético na linguagem implica em uma leitura do *acontecível* em Aristóteles? Antes de encontrarmos respostas às questões, tentaremos apontar caminhos para pensá-las.

Na seção seguinte do mesmo capítulo, busca-se relacionar as peças citadas de Sófocles e Beckett. Para tal tarefa, utilizaremos, como base ao estudo, a compreensão de Francis Fergusson do *ritmo trágico da ação*<sup>1</sup>, o qual, em linhas gerais, permitir-nos-á aproximá-las e afastá-las, quando compreendidas a partir de *movimentos reduzidos da obra como um todo*. Enquanto em *Édipo Rei* as personagens agem *lutando* em cada *agon*, *paixão* que lhes gera sofrimento, em *Esperando Godot* as personagens permanecem *esperando*, *resignação* que lhes causa um sofrimento refletido.

Iremos notar que alguns conceitos relacionados à *ação* permitem uma leitura de *Édipo Rei*, mas se mostram ‘insuficientes’ para uma leitura de *Esperando Godot*. Na terceira e última seção, então, retomaremos *Esperando Godot* sob um olhar voltado à composição da *ação* enraizada nas *ações cotidianas*. Nessa perspectiva, como essas ações auxiliariam na composição da *ação* na obra? O que as interligaria? Tentaremos esboçar algumas sugestões, procurando mostrar que as ações cotidianas, ao mesmo tempo em que visam o propósito da *ação*, mantêm vivo um paradoxo *beckettiano*.

---

<sup>1</sup> Esse conceito de Francis Fergusson será apresentado adiante.

# CAPÍTULO I

## *Mimesis na ação*

### 1.1 Perspectivas da *atividade mimética*

Ao abriremos a *Poética*, no primeiro capítulo, damos um passo em nossa investigação para uma compreensão do termo *mimesis*: “A epopéia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações” (ARISTÓTELES, 1973a, p. 443)<sup>2</sup>. Se a arte é, em geral, *mimesis*, como entender o sentido que o filósofo dá ao conceito? Aristóteles não define a palavra, mas apreende-a no *uso* corrente de Platão, propondo-lhe outro significado (ROSS, 1981, p. 394)<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Nesta versão de Eudoro de Souza o termo *mimesis* é traduzido por ‘imitação’. Opção também adotada por Jaime Bruna. (ARISTÓTELES; HORÁCIO e LONGINO, 1997).

<sup>3</sup> Argumento encontrado também em: Werner Jaeger (1984, p. 111).

No diálogo *Sofista*, Platão distingue a *atividade mimética* em dois modos de ‘imitação’: *cópia* e *simulacro*. Tomada como cópia, não é perfeita como se apresenta no *mundo das formas*, é somente uma *reprodução* ao transportar do objeto “as suas relações exatas de largura, comprimento e profundidade, revestindo cada uma das partes das cores que lhe convêm” (PLATÃO, 1972, p. 161). A cópia reproduz as proporções, as cores e as dimensões do original, configurando-se no ‘real’, no *mundo sensível*. Imaginemos a atividade de copiar de um carpinteiro: ao fazer uma cama, ele trabalha com uma idéia de cama, sendo essa uma cópia fiel, uma *imagem fidedigna* (CONFORD, 1983).

Por outro lado, para buscar a resposta daquilo que pode ser considerado um simulacro, Platão lança a pergunta: “O que assim simula a cópia, mas que de forma alguma o é, não seria um simulacro?” (PLATÃO, 1972, p. 161). Sua resposta vai em direção a uma outra ‘imitação’ que não é a de produzir uma cópia, mas, sim, a reprodução dessa. Esse papel é assumido pelos artistas: sua atividade consiste em fazer uma ‘cópia da cópia’, um simulacro. Ao reproduzir o mundo sensível, os artistas, de modo geral, não copiam a *idéia* correspondente ao que está sendo copiado, mas algo que já é cópia. Assim, ao invés de copiar uma cama nas dimensões idênticas, como faz um carpinteiro, um artista distorce as proporções. Quando observamos um quadro pintado, percebemos que o pintor utiliza meios para compô-lo: a luz, a sombra, a inversão da distância e do tamanho de objetos, as cores, etc., os quais não apresentam a cama como um todo, em suas proporções entendidas como fiéis, mas apenas ângulos, deformando-a (PLATÃO, 1972, p. 161).

Platão, ao mesmo tempo em que percebe na arte uma força poderosa, porém, sem freios, que pode lisonjear a parte passional da *alma*, a vê como uma atividade que pode estar entregue a *si mesma*, podendo ser ela tanto ‘falsa’ quanto ‘verdadeira’. Um poeta, tomando como elemento de expressão de sua arte a existência humana, não parte de algo que esteja em si mesmo, mas utiliza uma aparência que é desprovida desse saber

(GADAMER, 1991, p. 87 - 108). Esse argumento parece ir em direção ao fato de que, ao ‘imitar’ a realidade aparente, um poeta baseia-se em uma *opinião*<sup>4</sup>.

Por essa perspectiva, parece-nos que, para o filósofo, a utilização do *mito* na produção literária poderia ser prejudicial quando fosse desprovida de uma orientação filosófica - esse argumento será retomado adiante (REALE, 1990, p. 151). Na tragédia *As Bacantes*, de Eurípedes, por exemplo, as mulheres nos cultos a Dioniso, tomadas pelo entusiasmo e pelo êxtase, cravam suas unhas nas terras altas e desses pequenos buracos jorram leite e mel (EURÍPEDES, 2002). Ao interpretarmos a arte do simulacro como uma distorção daquilo que seria considerado o ‘real’ poder-se-ia dizer que uma realidade onde os montes possuem fontes inebriantes de mel e de leite seriam ‘distorções’ que enganariam quem se dispõe a percebê-las. Ao criar uma espécie de ‘real aparente’, a arte proporcionaria um desvio do caminho do ‘verdadeiro conhecimento’, pois se mostraria em um discurso afastado da ‘verdade’.

É interessante ressaltar que essa perspectiva de colocação do problema da *mímesis* parece estar focada, no *Sofista*, numa ótica de tomada da questão cuja finalidade não é apenas *ontológica*, mas também, digamos, ‘prática’. Do ponto de vista da ontologia platônica, é comum encontrar-se a arte como simulacro em função de que ela é uma ‘imitação’ infiel do mundo sensível que, por sua vez, é uma cópia do *mundo das idéias*. Nessa compreensão não parece haver, entendida nessa perspectiva do *diálogo* em questão, uma valorização da *arte em geral* como caminho para atingir a ‘verdade’ das idéias. Por outro lado, essa constatação tem conseqüências práticas, pois os textos literários da época eram utilizados na base da educação grega, a qual é colocada em discussão pelo filósofo. Uma solução, possível, seria a condenação dos poetas e da arte em geral, pois como

---

<sup>4</sup> No diálogo intitulado *O Banquete*, Platão, através da personagem *Diotima*, sugere que há um meio termo entre saber e ignorar: a *opinião acertada*. (PLATÃO, 1982, p. 72 - 84).

simulacro ela deveria ser expulsa da cidade *ideal*. Entretanto, uma vez descobertos os primeiros princípios por meio de uma *dialética ascendente* – aquela cuja função é encontrar os primeiros princípios -, pode-se ler os textos de Platão, aparentemente tão literários quanto aqueles que criticava, com a ‘legitimidade’ do conhecimento das idéias, o que significa dizer que há uma possibilidade de ‘boa’ arte na *polis* platônica, orientada pelos filósofos. Aprofundar esse ponto nos levaria longe do foco de nosso trabalho<sup>5</sup>.

Ainda de outro modo, se olharmos para o contexto onde surgem essas ‘restrições’, percebe-se que havia uma vontade de reconstrução da *polis*, por meio de uma nova educação, cuja tarefa seria a do esclarecimento e, com isso, reorganização dos papéis sociais através da educação, antes postos, sobretudo, pela crença nos mitos, ordenados ou não. Ambos são frutos da linguagem, porém, enquanto o *mito* - expressão anterior à arte propriamente dita - propõe uma linguagem que adquire sentido quando significa as potências primordiais, uma *história verdadeira*, o *logos* filosófico, em seu turno, assume um sentido de reflexão, fruto de um tipo de saber teórico (GRIMAL, 1985, p. 120 – 121). A partir de uma progressiva ‘desmistificação’ do mito, a palavra *mythos* ganharia um sentido de *ilusão*, um relato *fictício* (ELIADE, 1994, p. 08).

No *mito primitivo*, as potências ou forças naturais eram encarnadas em agentes sobrenaturais cujas aventuras, peripécias e façanhas narravam a *origem* do mundo, buscando dar conta dos chamados *desdobramentos da physis*. Na mitologia grega, invocava-se uma história sagrada onde se contava o nascimento do cosmos a partir do

---

<sup>5</sup>Isso faz com que se relativize a percepção da primeira leitura, a tradicional, das obras do autor a respeito da crítica à arte em geral; mostraria, assim, que poderia haver uma ‘boa’ arte literária, pois nela estaria manifesta uma orientação dada pelo filósofo: “Platão – observa-se – não negou a existência e o poder da arte. Negou apenas que a arte seja dotada de valor em si mesma: a arte serve ao verdadeiro ou ao falso, (...). Entregue a si mesma a arte serve ao falso. Logo, se quiser se ‘salvar’, a arte deve se submeter às regras do filósofo.” (REALE, 1990, p. 151). Há outras maneiras de se compreender a *mimesis* em Platão, em uma delas, por exemplo, haveria a possibilidade de se relacionar *Eros* e *Logos* como “experiência do conhecer verdadeiro” (GAGNEBIN, 1997, p. 104). Assim, nessa leitura, “o trabalho harmonioso de filósofos e poetas é possível”. (SCHÜLER, 1992, p. 57).

caos, momento de narração que preservava os mistérios do original, primordialidades que se encontravam em planos aquém da apreensão completa do ser humano. Em uma versão da mitologia grega, o Caos, vazio por ser indescritível, desdobraria Eros, que desdobraria Urano e Gaia (Céu e Terra); Urano declinar-se-ia para Gaia e desta união surgiriam gerações divinas (ELIADE, 1994.) Efetivamente, os mitos narravam como uma ‘realidade’ passava a existir, como o ser humano, as plantas, os animais, os acontecimentos primordiais metamorfoseavam-se em matéria, reconstituindo, assim, tudo aquilo que se relacionava com a sua existência e, portanto, com seu próprio modo de existir no mundo (ELIADE, 1994, p. 10 – 16).

Tomados aqui de uma maneira muito geral, haveria, nessa compreensão do mito, uma íntima relação entre *mito* e *ritual* (VERNANT, 2000)<sup>6</sup>. Ao narrar uma cosmogonia, um sacerdote, em um ritual, faria reviver um mito de criação, cuja ‘realidade’ seria viva, um conhecimento vivido ritualmente (ELIADE, 1994, p. 20 – 23). Contudo, a narração mítica, com o passar dos anos, sofreria um desligamento entre mito e ritual, dando à narrativa um caráter mais autônomo (ELIADE, 1994)<sup>7</sup>.

Por um lado, há interpretações que consideram que as primeiras filosofias, anteriores aos escritos platônicos, propunham explicações livres da origem do mundo em favor de demonstrações da natureza, da *physis*. Se as narrativas buscavam compreender como a organização do mundo se esclarecia a partir de uma origem sobrenatural, do caos ao cosmos, nessa compreensão de filosofia a origem despojar-se-ia de mistério e seria explicada inversamente. Isto é, não seria o primordial que daria sentido ao mundo, mas o mundo que tornaria o primordial inteligível (VERNANT, 2000, p. 81 – 82). Por outro lado,

---

<sup>6</sup> Segundo Jean-Pierre Vernant, a ligação entre mito e ritual seria caracterizada como uma *práxis sagrada*: “esse caráter geral marca a dependência da narrativa mítica com relação a rituais reais de que constitui a princípio um elemento, formando seu acompanhamento oral”. (VERNANT, 2000, p. 87).

<sup>7</sup> A ordenação cósmica dissociada da *função real* já apareceria em Hesíodo e Homero. (VERNANT, 2000, p. 91). Esse argumento também pode ser encontrado em Mircea Eliade (1994, p. 10).



há interpretações que identificam essas primeiras filosofias a uma determinada construção mítica, ou seja, as cosmologias retomariam os temas dos mitos cosmogônicos, recolocando a pergunta: como o cosmos surge do caos? - e as divindades da mitologia se organizariam em elementos da *physis*, colocando uma *indistinção* na *origem* (VERNANT, 2000). Independente disso pode-se perceber que houve um progressivo desligamento entre mito e ritual. Mudança que talvez tenha sido influenciada pelo conhecimento filosófico, pois livre de qualquer preocupação de ordem ritual, esta compreensão buscou, ou tentou buscar, colocar, progressivamente, as questões ao nível da inteligência humana (VERNANT, 2000).

Houve, então, com a passagem dos anos, uma crescente ‘ordenação’ do material mítico. Nesses recortes, os mitos foram apresentados em diferentes *genealogias*, revelando-se de maneira sugestiva, com inúmeras *variantes*. Longe dos mitos de gênese, podemos encontrar, por exemplo, dentro do ciclo tebano, o mito da família dos Labdácidas em uma ramificação diferente da conhecida versão composta por Sófocles. Ao invés de desposar a mãe, Édipo teria casado com uma madrasta de um segundo casamento de seu pai Laio (BRANDÃO, 1999, p. 238). Pode-se dizer que, nesse sentido, os mitos não repousavam em sistemas fechados e fixos, e, como busca de elaboração da existência humana, eram, sobretudo, fontes inesgotáveis de possibilidades.

Foram nessas fontes de águas turvas que os escritores beberam. Os mitos, nas suas mais diversas aparições, eram fontes de onde os poetas trágicos recolhiam seus temas, os quais pareciam ser recortados e compostos de acordo com suas próprias crenças. Se lembrarmos de *Édipo Rei*, de Sófocles, recordaremos que o início da peça está localizado anos depois dos acontecimentos decisivos para a família dos Labdácidas (LESKY, 1990, p. 136)<sup>8</sup>. Nesta peça, Édipo, ao entrar em cena, pergunta aos cidadãos tebanos o motivo pelo

---

<sup>8</sup> Argumento encontrado também em H. D. F. KITTO (1990).

qual eles rogam entoando hinos de lamentos aos deuses, e, nesse momento, a peste, ocorrência avançada do mito, já assolava a cidade de Tebas.

Quando Agamêmnon retorna da *Guerra de Tróia*, sua mulher acusa-o de ter sacrificado a filha de ambos para apaziguar a fúria da deusa Ártemis, o que tinha o objetivo de conseguir ventos que levassem as naus à guerra. Talvez, a indignação de Clitemnestra frente à imolação da filha levou-a a matar o marido. O mito da vingança dos filhos contra a mãe é, por exemplo, apanhada de pontos de vista diferentes.

Sófocles, na tragédia *Electra*, mostra a vingança dos filhos contra Clitemnestra, que matara o marido e unira-se ao amante, principalmente, a partir dos acontecimentos que envolvem os seus dois filhos: Orestes e Electra. Mas a participação de Electra é marcante. Sua presença no desenrolar dos acontecimentos vai até o desfecho: o ato de vingança contra a mãe. Nesta passagem, apesar da personagem se encontrar ao lado de fora do palácio, esperando que seu irmão Orestes matasse primeiro a mãe e depois o amante, interfere, incitando-o para que continue a dar golpes na mãe (SÓFOCLES, 1958). Ésquilo, na peça *Coéforas*, segunda obra da trilogia *Oréstia*, parece nos mostrar o mito da *maldição da família dos Atridas* a partir dos acontecimentos que envolvem, principalmente, a figura de Orestes. A última aparição de Electra na obra é para pedir ao irmão que cuide de seus filhos, as *sementes tristes* dos descendentes de Agamêmnon. O ato de vingança contra a mãe é, nesse sentido, assumido por Orestes, e a responsabilidade pelo seu ato, o matricídio, leva-o ao seu acerto de contas junto às Erínias na última peça da trilogia, *Eumênides* (ÉSQUILO, 2003)<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Essa aproximação entre as obras é uma especulação, pois não parece haver registro de qual variante foi utilizada por cada poeta.

Além dos poetas trágicos, a elaboração mítica também foi utilizada como fonte por alguns filósofos. Há, em algumas interpretações, filósofos que, quando o raciocínio chegava ao extremo de suas possibilidades, recorriam a uma espécie de mito como maneira de apanhar o desconhecido (REALE, 1990, p. 132 – 133). A apropriação desses pelos filósofos poderia ser considerada como uma resistência à racionalização do ser, mas, por um outro lado, esse embate parece deixar aberta a porta de entrada à racionalização progressiva das concepções mitológicas de mundo. É neste cenário que surge uma nova concepção de formação humana fundada no conhecimento, sobretudo, teórico, o qual foi tomando gradualmente o lugar dos mitos, nas suas mais diversas manifestações, que, ordenados ou não, eram a base da educação ateniense (JAEGER, 2001, p. 192).

O advento da filosofia parece marcar com o passar dos anos um declínio dos desdobramentos míticos da origem (VERNANT, 2000, p. 81). Haveria assim um gradual desligamento do mundo mitológico, passando-se ao pensamento teórico que buscava bases mais sólidas do ponto de vista da reordenação da racionalidade grega; as questões deveriam, então, ser colocadas sem mistérios, ao nível do entendimento humano (VERNANT, 2000). A filosofia substituiu, ou pretendeu substituir, a mitologia por explicações teóricas do mundo.

Talvez, uma tentativa possa ser encontrada nas reflexões de Platão em sua *teoria das formas*. O mundo ideal, a *realidade das formas*, é apenas atingível no plano *ontológico das idéias*, constituindo-se como a *realidade objetiva das idéias*. Ao fazer a distinção entre a realidade corruptível do sensível aparente e a realidade imutável das idéias, Platão, no Livro VII d'A *República*, apresenta a arte mimética como uma *sombra*. Essa passagem evoca o *mito da caverna*<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Segundo Giovanni Reale, Platão confiaria ao mito a tarefa de superar intuitivamente os limites alcançados pela *dialética*, porém, “o mito de que Platão se serve, metodicamente, em essência, é diferente do mito pré-filosófico, que ainda não conheceu o logos.” (REALE, 1990, p. 132 - 133).

Em meio a discussão acerca da educação, o diálogo traz à cena seres humanos que viviam acorrentados no fundo de uma caverna, presos por grilhões, de modo a não poderem voltar seus pescoços para trás<sup>11</sup>. Às suas costas haveria um pequeno muro, uma espécie de tapume e, atrás deste, uma fogueira, estando a saída da caverna ainda mais atrás. Por detrás desse muro, semelhante a um biombo de teatro de títeres, o qual esconderia os *operadores que manipulam os bonecos*, passariam “homens que transportavam toda espécie de objetos de labor (...)” (PLATÃO, 1996, p. 317). Alguns deles falavam, e outros permaneciam calados. O que os seres humanos acorrentados percebiam eram as sombras desses objetos, além de escutarem o que esses outros homens falavam. Para eles, então, dar nomes àquelas sombras configurava-lhes o real, pois “pessoas nessas condições não pensavam que a realidade fosse senão a sombra dos objetos” (PLATÃO, 1996, p. 318). No entanto, um deles se solta das correntes e, após percorrer um caminho íngreme, contempla o que havia fora da caverna. Num primeiro momento, seus olhos doem em virtude da luz do sol, pois não estava habituado a ‘usá-los’: “Em primeiro lugar, olharia mais facilmente para as sombras, depois disso, para as imagens dos homens e dos outros objetos, reflectidas na água, e, por último, para os próprios objetos” (PLATÃO, 1996, p. 319). O próximo passo *deveria* ser o de voltar à caverna e convencer os outros, após tentar libertá-los das correntes, da supremacia do mundo inteligível, movimento que caracterizaria a *alma nas alturas* (PLATÃO, 1996, p. 322).

---

<sup>11</sup> Nesta passagem Sócrates convida Gláucon, figura do diálogo, a imaginar um contraste entre uma boa e uma má educação: uma educação a partir da experiência e uma voltada à reflexão. (PLATÃO, 1996, p. 317 - 321). Os três parágrafos seguintes consistem em uma paráfrase do texto de Platão – estaremos nos valendo de uma interpretação de Werner Jaeger para auxiliar em tal tarefa (2001, p. 883 – 888).

Uma interpretação desse mito seria a de que, ao estarem presos por grilhões, os habitantes confundiriam a realidade do mundo em que viviam com as sombras dos objetos que percebiam; pois, ao passarem pessoas transportando objetos de artefatos em suas mãos, os prisioneiros nomeariam as sombras dos artefatos projetadas na parede da caverna como se fossem a única ‘realidade’. Caso um habitante se soltasse dos grilhões e percorresse um caminho íngreme até atingir a luz do sol, poderia contemplar os verdadeiros objetos. Dentro da caverna, não poderia observar senão sombra; ao ultrapassar o muro que o levaria à saída da mesma, perceberia a *imagem* dos seres humanos que transportavam os objetos em suas mãos *refletidas na água*, configurando o mundo sensível; e, em um terceiro momento, contemplaria os *objetos em si*. Podemos, então, distinguir três estágios: as sombras, as imagens, e, por último, as *idéias*. Aqui, sugere-se que os próprios objetos tomados em si mesmos constituiriam o mundo das formas perfeitas. A analogia ao olho e ao sol, antes mencionada, indicaria que, de todos os sentidos, a visão em contato com a luz permite contemplar os objetos pelos *olhos da alma*, ou da *inteligência*<sup>12</sup>.

Assim, conjectura-se que há uma distinção de *três estágios* importantes para o nosso trabalho: primeiro as sombras dos artefatos projetados no fundo da caverna vistas pelos seres humanos agrilhoados; em segundo lugar, após um deles ter se soltado e transposto o muro, reconhece na imagem projetada na água a existência de seres humanos carregando objetos – ambas perspectivas, embora constituam o que se costuma chamar mundo sensível, apontam para ‘momentos diferentes’ da percepção no interior da caverna; só após acostumar-se com a luz e a reconhecer a ‘realidade’ externa à caverna, a *realidade das essências, eidos*, é que completa o último estágio da *libertação ontológica*.

---

<sup>12</sup> Essa interpretação alegórica da *Caverna* é encontrada em Werner Jaeger. (2001, p. 883 - 888). Uma das preocupações de Platão, ilustrada nela, diz respeito à passagem do mundo da opinião para o conhecimento das ‘causas primeiras’, da *episteme*, isto é, passar do mundo sensível ao mundo da realidade objetiva das idéias ou formas perfeitas de todas as coisas.

Distante de Platão, Aristóteles compreenderá a atividade mimética de outro modo. Muito embora não apresente explicitamente argumentos para combatê-la, oferece uma tentativa de recolocação do problema. Toda espécie de arte é *mimesis*, e, ao invés de ser uma ‘imitação’ corruptível do sensível, ‘imita’ “caracteres, as emoções e as ações” (ROSS, 1981, p. 395)<sup>13</sup>. Mesmo que a *Poética* esteja longe de ser um estudo da arte em geral, pois seu foco é a arte da *palavra*, percebe-se uma abertura em comparação aos dois diálogos mencionados de Platão, onde as restrições à atividade mimética encontravam-se tanto no campo intelectual quanto no moral (ROSS, 1981). Na *Poética* a compreensão de *mimesis* não está atrelada, como em Platão, a uma ‘imitação’ do mundo sensível, mas, em se tratando das artes poéticas, à *ação*.

Diferentemente de seu mestre, o estagirita abre sua obra considerando que arte é, em geral, *mimesis*. No início do primeiro capítulo, Aristóteles distingue as artes sob três aspectos: “ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam por objetos diversos ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira” (1973a, p. 443). As características da divisão de cada aspecto são temas dos três primeiros capítulos. Inicialmente, o filósofo apresenta os *meios* utilizados. Isso é mostrado por uma espécie de comparação: assim como os pintores se valem das cores e das figuras para se expressar, os poetas utilizam o “ritmo, a linguagem e a harmonia”<sup>14</sup> (1973a, p. 443). A arte que se vale da linguagem como seu meio é “uma arte que, até hoje, permaneceu inominada”<sup>15</sup> (1973a, p. 443). No capítulo seguinte, segue-se a apresentação do *objeto* da *mimesis* nas artes poéticas: “a ‘imitação’ da ação humana” (LIMA, 2003, p. 68). Todas as artes poéticas ‘imitam’, sobretudo, a *ação*, pois “os imitadores imitam homens que praticam alguma

<sup>13</sup> Nossa tradução de: “caracteres, las emociones y las acciones” (ROSS, 1981, p. 395).

<sup>14</sup> Esse argumento é apresentado por Eudoro de Souza. Apêndice da *Poética*: ‘Comentários capítulo I’, p. 476.

<sup>15</sup> Na sua tradução, Jaime Bruna lhe sugere o nome de *literatura*. (ARISTÓTELES; HORÁCIO e LONGINO, 1997, p. 19).

ação” (ARISTÓTELES, 1976, p. 444). Aqui, os seres humanos são seres em *ação*: seres que agem e, por agirem, apresentam suas características – revelando, nessa condição, as qualidades da personagem.

As particularidades do ser humano manifestam-se nos *caracteres*, mas o elemento mais importante do drama é, para o filósofo, a *fábula*. Independente dessa preferência há que se levar em consideração o fato de que uma parte não está separada da outra. Não conseguimos imaginar, por exemplo, um *drama* grego feito somente com *fábula*, da mesma maneira parece ser impossível o mesmo formado apenas com *caracteres*<sup>16</sup>. Todavia, o filósofo fez de sua preferência uma escolha<sup>17</sup>. Há interpretações que apontam alguns motivos pelos quais a tenha feito, buscando aproximar com isso a sua filosofia. Um primeiro motivo justificaria que a oposição entre os dois elementos decorre da distinção entre *ato* e *potência*. O *caráter*, nesta interpretação, opondo-se em certa medida à *fábula*, é “um-caráter-na-medida-em-que-é-inativo”<sup>18</sup> (ROSS, 1981, p. 406), estando em *potência*. O filósofo, então, escolhe a *fábula* que é, de certa maneira, um “caráter-em-ação”<sup>19</sup> (ROSS, 1981, p. 406), algo que poderia acontecer e que acontece, pois está em *ato*. Um segundo motivo que levaria à sua preferência pela *fábula* seria o fato de que o *caráter* e o *pensamento* se revelam na linguagem, pois, na *Poética*, falar é agir; sendo, então, a *ação* a *expressão dramática* que carregaria tanto uma qualidade moral quanto uma intelectual. A *fábula*, nessa perspectiva, absorve essas duas qualidades transformando-se no elemento mais importante de uma peça; o *caráter* e o *pensamento*, portanto, seriam manifestações feitas pela *palavra* daquilo que se revela melhor na *ação*. Talvez, por esses motivos, a

---

<sup>16</sup> Aristóteles afirma no capítulo VI da *Poética* que não poderia haver tragédia sem *ação*, porém poderia haver sem *caracteres*. (ARISTÓTELES, 1973a, p. 448). Eudoro de Souza sugere que os *caracteres* poderiam ser entendidos, nessa passagem, como figuras não marcantes. Apêndice da *Poética*: ‘Comentários no capítulo VI’, p. 483.

<sup>17</sup> Os argumentos desse parágrafo são sugeridos por W. Ross, (1981, p. 406). Adiante retomaremos este tema com o enfoque na *fábula*.

<sup>18</sup> Tradução nossa de: “carácter-en-la-medida-en-que-es-inactivo”(ROSS, 1981, p. 406).

<sup>19</sup> Tradução nossa de: “carácter-en-acción” (ROSS, 1981, p. 406).

*fábula* venha a ser entendida pelo filósofo como a parte mais importante de uma peça (ROSS, 1981, p. 406).

As artes poéticas se valem da *ação*, mas é no drama que ela aparece com toda a sua força, pois, nessa expressão, a *ação* seria ‘imitada’ pela *ação* (ROSS, 1981, p. 395). No terceiro parágrafo, utilizando a *ação* como objeto, um poeta pode variar o *modo* de ‘imitar’:

quer na forma narrativa (assumindo a personalidade de outros, como o faz Homero ou na própria pessoa, sem mudar nunca), quer mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas (1973a, p. 444 - 445).

Deste trecho pode-se encontrar dois modos distintos de se efetuar uma ‘imitação’. O primeiro modo seria chamado de *epopéia*, onde se emprega uma forma *narrativa*, composta a partir do discurso direto e indireto. O segundo modo seria a forma *dramática*, onde as pessoas “operam e agem elas mesmas”, em discurso direto<sup>20</sup> (ARISTÓTELES, 1973a, p. 444 - 445).

Nestes três primeiros capítulos da obra, portanto, explicita-se a diferença que há na ‘imitação’: o meio, o objeto e o modo. Se esses três aspectos, por um lado, distinguem a arte em geral em espécies de artes, por outro se aproximam em um ponto comum, vistas como arte em geral, o seu caráter *mimético*.

---

<sup>20</sup> Eudoro de Souza sugere que a maneira pela qual se efetua uma ‘imitação’ nas artes poéticas são divididas em três modos: *narrativo*, *dramático* e *misto* ou *comum* – o que parece ser uma *narração simples*. Cf. em Apêndice da *Poética*: ‘Comentários capítulo III’, p. 478. W. Ross sugere dois modos: a *epopéia* e o drama. (1981, p. 395).



### 1.1.1 Conhecer na *mimesis*

Como vimos, Aristóteles afirma que toda espécie de arte é, em geral, *mimesis* e, se assim for, no capítulo IV da *Poética*, ao tratar daquilo que origina a *mimesis*, o filósofo sugere à atividade mimética uma possibilidade de se *conhecer*. A *mimesis* pode ser considerada, então, como um processo humano de aprendizado motivado por dois ‘instintos’:

Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado (ARISTÓTELES, 1973a, p. 445)<sup>21</sup>.

Por um lado, há interpretações que atribuem ao caráter congênito da *mimesis* um papel privilegiado do intelecto. Há nessa possibilidade de compreensão uma aproximação do instinto mimético às primeiras linhas do I livro da *Metafísica* de Aristóteles<sup>22</sup>. Nesta perspectiva, que relaciona as duas passagens, sugere-se que a visão se sobressai a outras percepções, analogia que se daria pelo fato do filósofo parecer apontar para um instinto que busca o conhecimento através de um discernimento visual de reconhecimento, uma causa intelectual, onde há prazer em reconhecer aquilo de que se está diante (SOUZA, 1973a, p. 478 - 482). A relação parece tomar essa direção quando o filósofo mostra um dos motivos pelos quais os seres humanos se deleitam ao olhar as imagens e “aprendem e

---

<sup>21</sup> Segundo Eudoro de Souza, as perspectivas que identificam as duas ‘causas’ apresentam variações. Por exemplo, a primeira: “porque é congênito no homem”; segunda causa: a) “o prazer que para todos nós resulta da contemplação do imitado”; b) “a congenialidade, também humana, da harmonia e do ritmo”. Cf. Apêndice da *Poética*: ‘Comentário capítulo IV’ pp. 478-479. Na versão francesa, o tradutor parece marcar as duas causas: “imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance l’homme diffère des autres animaux en ce qu’il est très apte à l’imitation et c’est au moyen de celle-ci qu’il acquiert ses premières connaissances et, en second lieu, tous les hommes prennent plaisir aux imitations”. (ARISTOTE, 1990, p. 33).

<sup>22</sup> “Todos os homens têm, por natureza, desejo de conhecer: uma prova disso é o prazer das sensações, pois fora até da sua utilidade, elas nos agradam por si mesmas e, mais que todas as outras, as **visuais** [grifo nosso].” (ARISTÓTELES, 1973a, p. 211). Eudoro de Souza traça esse paralelo.

discorrem sobre o que seja cada uma delas, [e dirão], por exemplo, “este é tal”<sup>23</sup> (1973a, p. 445). Essa maneira de tomar o problema parece se referir ao reconhecimento como um ato, sobretudo, intelectual, associando o objeto ‘imitado’ ao objeto conhecido e gerando, assim, um prazer que se relaciona ao ato de aprendizagem (ROSS, 1981, p. 398). Se o filósofo busca explicar o instinto de uma maneira, sobretudo, racional, como uma origem de um processo mental, buscando identificar aquilo que a obra pode representar, também, por outro lado, parece atribuir ‘acidentalmente’ ao instinto mimético uma outra fonte de prazer: *o gozo sensível do ritmo, da cor, e da harmonia* (ROSS, 1981, p. 398). Sugere-se, nesta interpretação, a existência de um prazer que vem “da cor ou qualquer outra causa da mesma espécie” (ARISTÓTELES, 1973a, p. 445); da mesma maneira, o ritmo e a harmonia são prazeres, pois a ‘imitação’ é “própria da nossa natureza (e a harmonia e o ritmo, porque é evidente que os metros são partes do ritmo)” (ARISTÓTELES, 1973a, p. 445).

Em outra compreensão, o papel da *mímesis* é destacado como um elemento criativo e ativo, inscrevendo-se em uma atividade humana privilegiada no processo de conhecer (GAGNEBIN, 1997, p. 85). No entanto, a capacidade mimética não se limita ao ato de reconhecer aquilo que pode ser apreendido como ‘real’, mas, antes, revela uma relação entre *semelhanças na linguagem*. Essa compreensão abre-se para uma nova dimensão: o ato de *reconhecer* e de *produzir* semelhanças na linguagem, onde o processo de descoberta das mesmas torna-se um caminho que levará a uma compreensão da capacidade mimética a partir de uma *teoria da metáfora* (GAGNEBIN, 1997, p. 85 – 86). Essa interpretação da passagem do IV capítulo da *Poética* será retomada e ampliada adiante.

---

<sup>23</sup> Sugestão de Eudoro de Souza, Apêndice da *Poética*: “Comentário capítulo IV”, pp. 478-479.

O aprendizado mimético em Aristóteles, portanto, não se apresenta como um desvio perigoso a ser superado, como em *A República*, onde o centro da discussão é a construção de um *estado ideal* como forma de reordenar as questões da *polis*, cuja imbricação motiva a nova educação ateniense proposta por Platão (RUBY, 1998, p. 20). Ao começar a esboçar, no final do livro II de *A República*, sua proposta para a educação, Platão principia por observar criticamente, revendo e reconsiderando, a educação ateniense fundada na *música* e na *ginástica* (JAEGER, 2001, 767). Durante o diálogo, o tema tratado no segundo livro se estende ao terceiro, onde a poesia homérica é trazida ao debate no sentido de se impor um exame que busca identificar as possíveis *fraquezas* que podem originar-se na alma, e, conseqüentemente no Estado, por uma educação aparente<sup>24</sup>.

Ao rever a *educação da alma* do ser humano na *polis*, Platão invoca, no terceiro livro, o início da obra *Ilíada*, de Homero, e acaba, com isso, indicando, talvez por conseqüência, algumas ‘distinções literárias’<sup>25</sup>. Quando Crises, sacerdote, entra em cena para pedir a Agamêmnon que lhe libertasse a filha, Homero não deveria, segundo Platão, fazer-se parecer com Crises, mas deveria continuar utilizando uma simples *narração* (PLATÃO, 1996, p. 116). Pode-se perceber aí o modo pelo qual o poeta usa o discurso direto e o indireto:

Se Homero, depois de ter dito que Crises veio trazer o resgate da filha, na qualidade de suplicante dos Aqueus, sobretudo dos reis, em seguida falasse, não como se se tivesse transformado em Crises, mas ainda como Homero, sabes que não se tratava de imitação, mas de simples narração (PLATÃO, 1996, p. 117).

---

<sup>24</sup> Platão propõe uma *isomorfia* entre as funções da alma e as funções do Estado (REALE, 1990). Talvez, por isso, a relação mencionada pressupõe um exame do modo de se *educar a alma*.

<sup>25</sup> O ataque à poesia, sobretudo aos textos de Homero, é realizado, segundo Jaeger, pelo fato de que Platão buscava mudar os paradigmas da educação ateniense antes fundada na arte. (JAEGER, 2001, p. 979).

O discurso direto ganha aqui o nome de *mimesis*, ao contrário do discurso indireto onde o poeta simplesmente *narra* os fatos (PLATÃO, 1996, p. 103). Essa passagem, posteriormente, veio permitir que comentadores distinguissem três ‘gêneros’: a *epopéia*, o *drama* e a *narração simples*<sup>26</sup>. O primeiro é caracterizado como uma mistura do discurso indireto e direto, “quer quando refere os discursos de ambas as partes, [poeta e personagem]” (1996, p. 116). O segundo é “quando se tiram as palavras no meio das falas” (1996, p. 118), e aí tem-se o drama. Para demonstrar como se caracteriza uma narrativa simples, Platão, na figura de Sócrates, narra a primeira passagem da obra de Homero. Ao fazer isso, ele suprime as passagens que as personagens tomam a voz, o discurso direto, e faz uma simples narração.

Neste terceiro livro, estamos em dúvida se há ou não a possibilidade de permanecer na cidade uma espécie de arte. As figuras do diálogo parecem deixar duas possibilidades: aceitar uma poesia que, por um lado, fosse composta no menor grau de discurso direto, ou, por outro lado, uma poesia sem discurso direto (PLATÃO, 1996, p. 119). Platão não nos esclarece esse ponto. Mas o que faz é deslocar a questão da *mimesis* na poesia para uma espécie de *mimesis* na *educação* (HAVELOCK, 1996, p. 38).

A educação buscada pelo *estado ideal* seria uma construção de caráter, assim da alma, e, portanto, uno, em contraposição a um caráter múltiplo. Se uma criança, por exemplo, fosse exposta a um tipo de educação que ‘imita’ várias coisas, a consequência é que estaria disposta a desempenhar vários papéis na *polis*. A educação buscada para a cidade ideal, no entanto, é aquela que deve despertar a capacidade de desempenhar apenas um papel (PLATÃO, 1996, p.119). A preocupação com o caráter a ser buscado parece se dar pelo fato de que há uma determinada disposição na alma dos indivíduos que se reflete

---

<sup>26</sup> O termo *mimesis* é traduzido nesta versão por ‘imitação’. Em uma versão d’A *República* em francês, o termo também é traduzido por ‘imitation’. (PLATON, 1947, p. 103). Cabe salientar que a distinção entre discurso direto do indireto é, geralmente, encontrada como *diégese* e *mimesis*.

no Estado. Apesar do caráter imitativo da poesia ser prejudicial à educação almejada, ao final do argumento Platão reforça que, caso os guardiões venham a ‘imitar’, que “imitem o que lhes convém desde a infância – coragem, sensatez, pureza, liberdade, e todas as qualidades dessa espécie” (PLATÃO, 1996, p. 120 – 121).

Se anteriormente, como dissemos, Platão não deixava claro o fato de aceitar ou não qualquer espécie de arte imitativa, adiante parece sugerir uma possibilidade: “tendo em conta a sua utilidade, a fim de que ele imite para nós a fala do homem de bem”<sup>27</sup> (1996, p. 126). Todavia, no livro X seus argumentos contra a arte serão contundentes<sup>28</sup>. Se antes a restrição recaía, sobretudo, à poesia, na medida em que ela era ‘imitativa’ e moralmente inferior, agora Platão abre o décimo livro afirmando que há a *necessidade de a recusar em absoluto* na cidade. Um dos argumentos é o de que seu modo de apreender algo “está três pontos afastado da realidade”<sup>29</sup> (PLATÃO, 1996, p. 456). Ao invés de buscar apreender a realidade das formas, o poeta criaria fantasmas que são meras projeções pálidas do mundo sensível. Sua atividade está desprovida do conhecimento dos *princípios*, pois a poesia não sabe o que ‘imita’, caracterizando-se como “uma brincadeira sem seriedade” (PLATÃO, 1996, p. 466).

---

<sup>27</sup> Os argumentos posteriores levam à interdição da ‘imitação’ dos vícios.

<sup>28</sup> Essa retomada do tema no décimo livro gerou e gera muitas interpretações. Jaeger sugere que, no terceiro livro, por se tratar da educação dos guardiões, visando uma educação da *opinião reta*, não se necessita de uma educação voltada ao saber dos princípios. Para Jaeger, Platão, no décimo livro, visando uma educação dos governantes, baseada em fundamentos do *saber*, julga que a arte em geral não desempenha um papel importante. (JAEGER, 2001, p. 978 – 979).

<sup>29</sup> Seu argumento é utilizado para um pintor, mas parece que podemos estender aqui para a poesia, pois no desenrolar do diálogo, ao tratar da poesia de Homero, Platão dirá novamente que ao que parece os poetas não percebem que “estão três pontos afastados do real”. (PLATÃO, 1996, p. 458).

Além de não ser séria, a arte em geral simpatiza com o que é irascível, diferentemente do que é calmo e sensato, e por isso sempre uno, o que faz a arte possuir uma “tendência para o caráter arrebatado e variado, devido à facilidade que há em o imitar”<sup>30</sup> (PLATÃO, 1996, p. 471). O poeta “instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional, (...) que está sempre a forjar fantasias, a uma enorme distância da verdade” (PLATÃO, 1996, p. 472). O problema da arte é ‘solucionado’ pelo filósofo na conhecida passagem de expulsão dos poetas: “Aqui está o que tínhamos a dizer, ao lembrarmos de novo a poesia, por, justificadamente, excluirmos da cidade uma arte dessa espécie” (PLATÃO, 1996, p. 472).

O modo de conceber as artes poéticas ganha outro destaque nas reflexões de Aristóteles, quando, ao invés de situar uma crítica ao resultado de uma educação fundada na arte - e, como vimos, com conseqüências desastrosas à formação do caráter do ser humano na *polis*, na obra *A República*, argumento que tinha como pano de fundo a compreensão da realidade objetiva do mundo das formas, a *perfeição do ser* -, buscará discutir os elementos concomitantes de *necessidade* e *verossimilhança* presentes na poesia.

Ao tratar desses elementos, Aristóteles os analisará tendo em vista que a atividade de ‘imitar’ encerra mais filosofia do que história. No capítulo IX da *Poética*, atenta-se para a diferença de função entre o historiador e o poeta. A tarefa do poeta é a de apresentar aquilo que poderia acontecer, “o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade”<sup>31</sup> (ARISTÓTELES, 1973a, p. 451). Sendo assim, sua função não é a de ‘imitar’ baseando-se no ‘real’, mas, sim, naquilo que *poderia ser*<sup>32</sup>. Em outras palavras,

---

<sup>30</sup> Essa sugestão pode ser encontrada em Jaeger. De acordo com o comentador, a poesia, para Platão, “evoca um estado mau na alma de cada indivíduo.” (JAEGER, 2001, p. 986).

<sup>31</sup> Na tarefa de traduzir as relações existentes no mundo, versificando-as através de ligações necessárias e verossímeis, os poetas são criadores, e, de sua atividade, surge uma ‘imitação’ criadora. No ato de criação, o poeta revela as relações do próprio acontecer. Conforme Eudoro de Souza. Apêndice da *Poética*: ‘Comentários capítulo IX’, pp. 487-489.

<sup>32</sup> Esses argumentos são sugeridos por Eudoro de Souza. Apêndice da *Poética*: ‘Comentários capítulo IX’, p. 487.

parece que o verossímil torna-se o *acontecível* na proporção em que aquele é disposto a partir de ‘íntimas conexões’, as quais, em uma peça teatral, por exemplo, ligam as ações umas nas outras. As ações das personagens, sobretudo de Clitemnestra, no decorrer da peça *Agamêmnon*, são arranjadas para o cumprimento de sua vontade revelada: matar o marido (ÉSQUILO, 2003). Nesse caso, o *acontecível* apresenta-se a partir de uma correlação entre necessidade e verossimilhança, revelando aquilo que *poderia acontecer*<sup>33</sup>.

Para o estagirita, a história distancia-se da poesia, pois, diferentemente da tarefa do poeta, o historiador narra aquilo que aconteceu; por um outro lado, essa característica deixa margem para que haja um ponto em comum entre a história e a poesia: o caráter de verossimilhança. Tanto a história quanto a poesia são verossímeis, pois uma é aquilo que aconteceu e a outra aquilo que poderia acontecer. No entanto, elas têm tarefas distintas. Essa diferença parece se dar em função de que a poesia ‘excede’ o acontecido pelo seu caráter de *acontecível*<sup>34</sup>. Isso parece levar Aristóteles a afirmar que “a poesia é algo mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular” (1973a, 451). Em uma outra discussão que toma o drama como exemplo, supõe-se que, nele, as personagens agiriam circunscritas a acontecimentos e relatos particulares, porém a partir de tipos humanos em geral. O *drama trágico* não falaria de Cassandra, de Creonte ou de Medéia, lidaria, antes, com vontades e destinos humanos. Se poesia e história se distinguem, aqui, na medida em que aquela busca dar corpo a um, digamos, *modelo à ação*, em que ponto a própria dimensão da poesia relacionar-se-ia a um campo filosófico?

---

<sup>33</sup> Ernesto Grassi, apresentando outra perspectiva à questão, afirma que a *universalidade* aberta pela brecha do *possível* consiste no fato de que cada personagem “agirá ou falará de acordo com a possibilidade ou necessidade de sua própria natureza” (GRASSI, 1975, p. 128). Na perspectiva do autor, a arte torna visível ‘as possibilidades humanas’ (1975, p. 128).

<sup>34</sup> Para Eudoro de Souza o acontecido está *disperso no tempo*, enquanto que o *acontecível* está ligado pela *causalidade*. Apêndice da *Poética*: ‘Comentário capítulo IX’, p. 488.

Há interpretações indicando que a arte em geral não é assumida, pelo filósofo, como um conhecimento teórico, como é a filosofia, em que se buscaria explicar as *causas primeiras*, uma ciência substantiva. Aristóteles teria feito uma distinção entre essas duas espécies de conhecimento: por um lado, há a *ciência teórica* e, por outro lado, há a *poiética* (CHAUI, 2002, p. 484). Divididas as áreas, a arte não está inserida em um conhecimento teórico, pois não trata do que *é*, mas do como *poderiam ser*. Cabe saber se as artes poéticas estão relacionadas ao campo de saber prático, pois ‘imitando’, sobretudo, as ações, até que ponto as artes poéticas e o saber prático se tocam. Aqui parece surgir uma outra diferença: a poesia é, para o filósofo, um modo de *fazer* (produção) e não um modo de *agir* (comportamento). Nessa perspectiva, a arte poética “deve ser uma questão de produzir e não de agir (ARISTÓTELES, 1973b, p. 344). Capacidades que se diferenciam uma da outra na medida em que “agir não é produzir e produzir não é agir” (ARISTÓTELES, 1973b, p. 343). Quando um poeta cria uma obra dramática, por exemplo, as ações das personagens têm um *fim* em si mesmas, o de revelar a possibilidade de algo determinado, um fato; de outro lado, as ações humanas em geral seriam tomadas como um *meio* para atingir um determinado fim, seja ele virtuoso ou não (GRASSI, 1975, p. 128).

Entendidas assim, as áreas de conhecimento se estendem em três: as *teóricas*, as *práticas* e as *produtivas*. O fim de cada uma delas é o conhecer, mas seus últimos fins são, respectivamente, o *conhecimento*, a *ação* e a *fabricação de objetos úteis e belos* (ROSS, 1981, p. 37). O estudo das artes poéticas liga-se à ‘imitação’ da *ação*, disso pode-se dizer que a área prática e a produtiva encarnam o mesmo *objeto*: as ações.

Nas artes poéticas, o poeta ‘imita’, sobretudo, a *ação*: “como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole” (ARISTÓTELES, 1973a, p. 444). Essa distinção marcada na *Poética* leva à distinção de duas espécies de arte: a *tragédia*, de caracteres superiores, e a *comédia*, de



caracteres inferiores. As duas expressões teatrais caminham uma ao lado da outra por apresentarem a mesma característica: são *mímesis* da *ação*. Esta igualdade marcha até o ponto em que uma delas manifesta, por um lado, uma *ação cômica* em que “o ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente, que bem o demonstra a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor” (1973a, 447); e, por outro lado, manifesta-se o *trágico* onde se revela “uma ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes”<sup>35</sup> (1973a, 453).

Dessa distinção, Aristóteles escolhe uma para seu estudo: a *tragédia*. A exposição dela na *Poética* ocupa dezesseis capítulos dos vinte e seis da obra; a atenção dada a este gênero é desproporcional se comparada à reserva feita para a comédia e para a epopéia<sup>36</sup>. Ao iniciar o capítulo VI, o estagirita volta por completo sua atenção à poesia austera e propõe um estudo da mesma. Definindo-a e decompondo-a, apresenta os principais elementos constitutivos de uma tragédia para que esta possa atingir o efeito desejado: a *catarse*<sup>37</sup>.

A decomposição e definição dos elementos principais da tragédia, portanto, nos conduz diretamente ao tema que consideramos o mais importante em nosso trabalho, o qual buscaremos aprofundar a seguir.

---

<sup>35</sup> Essa relação exposta entre as duas expressões de drama é feita por Eudoro de Souza. Apêndice da *Poética*: ‘Comentário capítulo XI’, p. 489.

<sup>36</sup> Comparação apresentada por Eudoro de Souza. Apêndice da *Poética*: ‘Comentário capítulo V’, pp. 482-483. Supõe-se que Aristóteles tenha escrito um tratado para a comédia, o qual se teria perdido. Umberto Eco, por exemplo, utilizou-se dessa possibilidade para desenvolver seu livro *O nome da Rosa*.

<sup>37</sup> Na definição de tragédia, segundo Eudoro de Souza, o filósofo ligaria a finalidade dela a uma espécie de ‘causa final’: suscitar ‘terror e piedade’ para efeito de ‘purificação das emoções’. A palavra *catarse* suscitou e suscita inúmeras discussões entre os especialistas deste texto. Não pretendemos expô-las.

## 1.2 Ação

No segundo parágrafo do capítulo VI da *Poética*, apresenta-se a definição da tragédia:

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o ‘terror e a piedade, tem por efeito a purificação das emoções’ (1973a,p. 447).

Com essas palavras, o estagirita anuncia os principais ‘elementos’ que compõem uma tragédia. Antes de tentarmos explorá-los a partir desta definição, passaremos para os parágrafos seguintes da obra, em que há uma demonstração dos mesmos. De acordo com Eudoro de Souza (1973a, p. 483 - 486), as seis ‘partes’ qualitativas que formam o drama trágico são apresentadas duas vezes no mesmo capítulo sob dois pontos distintos de observação: a perspectiva do poeta e a do espectador.

Na primeira apresentação eles se mostram do ponto de vista da *ação representada*, sendo que as ‘partes’ aparecem na seguinte ordem: *espetáculo, elocução, melopéia, fábula, caráter e pensamento*. Nesta apresentação, o filósofo dispõe a ordem dos elementos a partir da perspectiva do espectador, ou seja, primeiro vê-se a composição cênica, depois se escuta o diálogo, e assim por diante. Na segunda ordem, os elementos estão dispostos a partir da perspectiva do poeta, sugerindo, assim, uma atividade de construção do drama por ordem de importância: *fábula, caráter, pensamento, elocução, melopéia e espetáculo*<sup>38</sup> (ARISTÓTELES, 1973a, p. 448).

---

<sup>38</sup> Essa ordenação das partes e da separação interna/externa do drama trágico pode ser encontrada nos comentários de Eudoro de Souza. Apêndice da *Poética*: ‘Comentário capítulo VI’, pp. 483-486.

As seis ‘partes’ podem ser divididas, por sua vez, em dois conjuntos de três elementos formados pela ordem de importância dada pelo filósofo. Há no primeiro grupo os três elementos externos da tragédia: espetáculo, melopéia e elocução. O espetáculo é a parte *cênica* de uma peça. Relativo à cena, o espetáculo cênico é o *modo* pelo qual a tragédia se apresenta, constituindo-se como o ‘menos importante’ para o filósofo: o elemento “mais emocionante, mas também o menos artístico e menos próprio da poesia” (1973a, 449). O segundo elemento, por ordem de importância no conjunto, é a melopéia, a qual corresponde ao *canto* ou as partes *líricas* do drama trágico, sendo esta o *meio* pelo qual as personagens efetuam uma ‘imitação’ (1973a, p. 448). O terceiro e último elemento do primeiro conjunto também é o *meio* pelo qual as personagens efetuam a ‘imitação’: a elocução. Pode-se dizer que as partes dialogadas de uma peça constituem sua elocução, entendida pelo filósofo como “o enunciado do pensamento por meio das palavras”<sup>39</sup> (1973a, 449).

O segundo conjunto, considerado pelo estagirita como o principal, compõe as partes internas do drama trágico: pensamento, caráter e *fábula*. Assim como os elementos externos equivalem ao modo e ao meio pelo qual se efetua uma ‘imitação’, os três elementos internos do drama equivaleriam ao *objeto* ‘imitado’. O primeiro elemento do segundo conjunto é o pensamento. Do ponto de vista da ‘ação representada’, Aristóteles compreenderia por pensamento “tudo quanto digam as personagens” (1973a, p. 448). Essa afirmação sugere que, num primeiro momento, o pensamento seria idêntico à própria linguagem das personagens. Porém, quando o enfoque é a construção do drama trágico, a partir da perspectiva do poeta (da elaboração), percebemos que o pensamento “é aquilo em que a pessoa demonstra que algo é ou não é, ou enuncia uma sentença geral”

---

<sup>39</sup> Estamos utilizando os argumentos de Eudoro de Souza como guia para essa passagem. Apêndice da *Poética*: ‘Comentário capítulo VI’, pp. 483-486.

(ARISTÓTELES, 1973a, p. 449). Ao observarmos essa passagem, notamos que a linguagem, aqui tomada como sentença geral, constitui-se como expressão do pensamento, e tais, para o filósofo, não são idênticos, como foi sugerido no trecho acima<sup>40</sup>. Compreendida dessa maneira, pode-se complementar a frase acima: “tudo quanto digam as personagens para demonstrar o quer que seja ou para manifestar sua decisão” (ARISTÓTELES, 1973a, p. 448).

O caráter é trazido ao texto como o segundo elemento do conjunto das partes internas do drama. Esse mostra as qualidades das personagens, pois estas podem ser boas ou más, mas sua revelação só ocorre na medida em que se mostra em cena: as ações manifestam os caracteres. Uma personagem, assim, determina sua fortuna ou o contrário de acordo com suas próprias ações, pois, “são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam” (1973a, p. 448). As personagens não agem para ‘imitar’ caracteres, porém, esses são adquiridos para que elas possam agir, como afirma o filósofo: “daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações” (1973a, p. 448).

Assim como o caráter revela-se em movimento, o pensamento também só se manifesta nessa condição. O pensamento seria aquilo que é expresso pelas personagens para demonstrar suas decisões, trazendo a cena algo que *é ou não é*; por sua vez, a personagem revela seu caráter a partir do momento em que age em cena. Para Aristóteles, as duas causas naturais que determinam as ações são o caráter e o pensamento, os quais guiam as ações dos agentes e comportam duas qualidades: moral e intelectual; contudo, esses dois elementos, revelados nas ações, são absorvidos pela *fábula*, que, como vimos na

---

<sup>40</sup> O pensamento, também chamado de *estado de alma* pelo filósofo, é tema não apenas na *Poética*, mas faz parte do conjunto de sua obra. No pensamento ‘habitaríamos’ as *proposições* – objetos abstratos que negamos, afirmamos, cremos, etc – nas quais é demonstrado que algo é ou não é, e cuja expressão lingüística chama-se *sentença*, constituinte da linguagem. (OLIVEIRA, 1996, p. 25 - 34).

seção anterior, torna-se o elemento mais importante do drama, a ‘alma da tragédia’, o terceiro elemento do conjunto das partes da tragédia<sup>41</sup> (ARISTÓTELES, 1973a, 449).

A valorização desse elemento merece destaque na *Poética*. Um dos motivos da preferência é sugerido pelo fato de que a tragédia não ‘imita’ seres humanos, mas é ‘imitação’ “de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação” (1973a, p. 448).

No texto aristotélico, ora as palavras *ação* e *fábula* parecem sinônimas, ora se apresentam como termos distintos. Segundo Francis Fergusson, essa distinção não está explícita na *Poética*, pois o filósofo não definiu aquilo que entendeu pela palavra *ação* (FERGUSSON, 1964, p. 228 - 229); ou na expressão de Eric Bentley, o filósofo “esqueceu de explicar” (BENTLEY, 1981, p. 27). Por Aristóteles não ter definido a palavra *ação*, e não ter esclarecido exatamente a relação entre *ação* e *fábula*, procuraremos em dicionários algumas diferentes acepções, visto que muitas interpretações sobre o sentido do uso dos termos são encontradas ao longo do tempo.

Segundo Massaud Moisés (1988, p. 10 - 11), o termo *ação* não raro é confundido com ‘assunto’ ‘enredo’, ‘estória’, ao qual pode-se acrescentar ‘intriga’, ‘história’, ‘plot’, ‘trama’, e outros termos que não primam por uma univocidade de sentido. Se há distinções, transformações ou negações dos conceitos aristotélicos é porque foram tomados e interpretados a partir de perspectivas diferentes, variando de acordo com as respectivas tradições.

---

<sup>41</sup> O argumento desse parágrafo é sugerido por W. Ross (1981, p. 406).

Começaremos então com uma compreensão da palavra *fábula*. Em um dicionário de termos usuais, a palavra ‘fábula’ é encontrada com vários significados, então, vamos escolher aqueles que nos parecem mais próximos do que estamos investigando, “fábula: (lat. *fabula*, conversação; narração fictícia). 1. Texto alegórico, cujas personagens são freqüentemente animais, do qual se extrai uma lição moral. 2. Narrativa inverossímil, ou mitológica. 3. Mentira, ilusão” (LOVISOLO; PEREIRA; POZZOLI (eds.), 1992, p. 491). Das três acepções encontradas, a primeira está descartada de início, pois a *fábula* aristotélica não apresenta como foco *animais em ação*. A segunda acepção da palavra nos aponta para duas possibilidades: uma narrativa inverossímil ou uma narrativa mitológica. Por se tratar dos escritos de Aristóteles, parece pouco provável que os elementos inverossímeis constituam a *fábula*. Se a constituíssem, não seriam recursos prioritários, pois, sendo a *fábula* um arranjo verossímil e necessário, dificilmente entrariam no desenvolvimento do drama<sup>42</sup>. Assim, o sentido que nos resta dessa acepção é a palavra tomada no sentido mitológico. A sugestão de que *fábula* é uma narrativa ou relato mitológico indica-nos um possível caminho: a relação entre *fábula* e mito.

Se há uma relação entre os dois podemos focar nossa atenção à tradução grega da palavra mito, *mythos*. Na versão que estamos utilizando da *Poética*, o tradutor e comentador traduz o termo *mythos* por mito. No seu dicionário de teatro, Patrice Pavis distingue duas maneiras de se compreender a palavra *mythos*: por um lado, ela “é a fonte literária ou artística na qual o poeta se inspira para construir suas tragédias” (PAVIS, 2001, p. 256); por outro lado, de acordo com o emprego do termo feito por Aristóteles, o *mythos* corresponde à *fábula*, e esta “designa com cada vez mais freqüência a estrutura organizada da ação” (PAVIS, 2001, p. 256). A dimensão que o filósofo dá ao termo *mythos* caminha

---

<sup>42</sup> No capítulo XV da *Poética*, tratando do tema, assinala que “o irracional também não deve entrar no desenvolvimento dramático, mas se entrar, que seja unicamente fora da ação”. (1973a, p. 457).

em direção a uma composição do mito, ou seja, o *mythos* é *fábula* na medida em que é *arranjado*. O sentido do *mythos* deslocou-se, assim, de fonte a composição da *ação*. Em seu dicionário de termos literários, Moisés Massaud afirma que, para Aristóteles, a “fábula é imitação de ações’, ou seja, a composição dos atos” (MASSAUD, 1998, p. 174). Assim, o *mythos*, ao virar *fábula*, transforma-se em *composição dos atos*<sup>43</sup>. Essa composição na *Poética* se dá de maneira *normativa*, isto é, o filósofo nos apresenta regras de composição da *fábula*.

### 1.2.1 Características da *fábula*

Após dedicar-se aos seis elementos qualitativos da tragédia, Aristóteles, nos capítulos VII e VIII da *Poética*, explora os conceitos de *totalidade* e de *unidade*, elementos que devem estar presentes na composição dos atos. Há interpretações que sugerem que, a partir do capítulo VII, haveria uma exposição de componentes que formaria um conjunto homogêneo designado como a *teoria da fábula*<sup>44</sup>.

O primeiro componente a ser explorado é a totalidade. A compreensão do termo é apresentada a partir de uma bifurcação do mesmo em duas características, sendo “um todo que tem certa grandeza”: o *todo* e a *grandeza*<sup>45</sup> (ARISTÓTELES, 1973a, p.449 - 450). A primeira característica refere-se às três partes da tragédia: *princípio*, *meio* e *fim*. Podemos entendê-las a partir de uma caminhada: imaginemos uma pessoa que começa a percorrer um caminho hipotético partindo do ponto A, percorrendo uma determinada distância

<sup>43</sup> Na versão que estamos utilizando ora esse arranjo das ações é traduzido por *composição dos atos*, ora por *trama dos fatos*. Há diversas traduções para indicar a disposição das ações: *arranjo dos incidentes*, *disposição das ações*, *l’assemblage des actions accomplies*, etc.

<sup>44</sup> Isso é sugerido por Eudoro de Souza. Apêndice da *Poética*. ‘Comentário capítulo VII’, pp. 486-487.

<sup>45</sup> Sugestão de Eudoro de Souza. Apêndice da *Poética*: ‘Comentário capítulo VII’. pp. 486-487.

chamada B, terminando-a no ponto C. O ponto A é o princípio, o B é o meio e o C é o fim. A *fábula* deve, aqui, ser composta respeitando esses três pontos, e estes não poderiam começar e terminar ao acaso<sup>46</sup>. A seqüência das partes estaria disposta de tal maneira que uma pessoa em contato com uma peça, por exemplo, não chegaria ao fim se perguntando: ‘o que vem depois?’ (ROSS, 1981, p. 400). Do mesmo modo, o início deve ser de tal maneira inteligível que não suscite à pessoa a pergunta: ‘por que isso está acontecendo?’ (1981, p. 400). A *fábula*, com início, meio e fim, não deveria apresentar, pois, uma composição onde não se perceba os motivos pelos quais uma peça começa e termina.

Ao apresentar a segunda característica do primeiro componente como a grandeza, Aristóteles anuncia que uma obra de arte, para ser ‘bela’, depende de um tamanho apropriado, pois “o belo – ser vivente ou o que quer que se componha de partes – não só deve ter essas partes ordenadas, mas também uma grandeza que não seja qualquer” (ARISTÓTELES, 1973a, p. 449). A passagem que segue da *Poética* sugere uma comparação entre o tamanho de um objeto e a extensão de uma tragédia. Para um objeto ser ‘belo’, ele não pode ser nem pequeno, pois confundiria a visão, tampouco pode ser se o fosse grande demais, pois “faltaria a visão do conjunto, escapando à vista dos espectadores a unidade e a totalidade” (1973a, p. 450). Assim como um objeto deve ser de tal tamanho para que seja possível a sua apreensão pela visão, a tragédia deve ter uma certa extensão que seja apreendida pela memória. Tendo em vista que uma das finalidades da tragédia seria suscitar a catarse, uma peça, onde houvesse uma extensão que ultrapasse a apreensão da memória, comprometeria o efeito desejado, transformando-o em fadiga (ROSS, 1981, p. 400).

---

<sup>46</sup> Daqui pode desprender-se uma noção de *progressão linear* das ações no drama.



Os capítulos VII e VIII da *Poética* se complementam na medida em que a totalidade faz parte da *unidade* e *vice-versa*. Por um lado, a totalidade garantiria que nenhuma das partes venha a ser suprimida de uma peça, e, por outro lado, a *unidade* faria com que nenhuma dessas partes suprimidas esteja em outra parte que não na sua própria parte<sup>47</sup>. A primeira frase do capítulo VIII assinala que *una é a fábula*, mas sua *unidade* não está contida em uma personagem, pois “muitas são as ações que uma pessoa pode praticar, mas nem por isso elas constituem uma ação una” (ARISTÓTELES, 1973a, p. 407).

Disso pode-se explorar uma compreensão de *fábula* importante para o nosso trabalho. A *ação*, aqui, refere-se a ‘imitação’ de um *objeto uno*, isto é, parece que ela pode ser encontrada em uma peça quando esta apresenta uma linha condutora que vai do início ao fim da mesma: o que poderíamos chamar de uma *ação principal*. Desse modo, para o filósofo, a composição do objeto deve apresentar-se una de tal maneira que “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” (ARISTÓTELES, 1973a, p. 407). Caso mudássemos a parte de uma peça, essa, deslocada, mudaria a ordem de toda a peça, ou se mudássemos uma parte e essa não alterasse o todo, poderíamos dizer que ela não faz parte da *unidade*, “pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo” (1973a, p. 407)<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> Esses argumentos são sugestões de Eudoro de Souza. Apêndice da *Poética*: ‘Comentário capítulo VIII’, p. 487.

<sup>48</sup> Neste capítulo o filósofo desenvolve uma noção de *unidade* que tem como pano de fundo a *épica*, contudo, as interpretações apontam para que esta regra deveria ser estendida para toda a poesia austera, abrangendo também a tragédia. Sugestão de Eudoro de Souza Apêndice da *Poética*: “Comentário capítulos VIII”, p. 487.

A composição da *fábula* revela aquilo que poderia acontecer. A conexão do capítulo VIII ao capítulo IX indicaria tal interpretação. Por exemplo, aquilo que poderia acontecer se dá em uma peça na medida em que se apresenta sob a regra de *causalidade* - pois toda vez que acontece uma ‘ação’ que, por sua vez, faz com que outra ‘ação’ dela decorra, temos uma relação de causalidade aristotélica. Nessa perspectiva aristotélica, quando Édipo, por exemplo, vai à frente do palácio e anuncia que encontrará o culpado dos males que sangram as terras tebanas, não se poderia chegar ao final da peça sem que ele o tenha encontrado – interpretação decorrente da noção de causalidade. A *fábula* necessita que determinados ‘efeitos’ cumpram as ‘causas’. Nesta relação, procura-se o fim, o responsável *deve* ser descoberto, e os acontecimentos, ordenados em um determinado tempo, asseguram com isso composição una à obra, a ‘imitação’ una de um objeto.

Parece-nos que a perspectiva adotada pelo filósofo contempla a elaboração objetiva do drama, isto é, como as partes constitutivas de uma peça deveriam ser arranjadas para atingir um fim determinado, por exemplo, um cumprimento oracular anunciado no início é cumprido ao seu final<sup>49</sup>. Se nos escritos aristotélicos a preocupação da composição da *ação* se dá, então, a partir de uma objetivação das ações, pois o foco de estudo na *Poética* não é as forças propulsoras que levam o ser humano a agir, veremos, em uma retomada posterior, que o estudo do drama se abre também em uma perspectiva que destaca a *vontade* das personagens - o que nos proporcionará uma ampliação da compreensão da arte dramática.

---

<sup>49</sup> Embora possa haver aqui uma espécie de elaboração da *fábula* que pode conferir ao objeto ‘imitado’ um sentido determinado pelo *ethos* – onde as ações encontrar-se-iam no âmbito da *ética*, obtendo resultados como um ‘modelo exemplar’ -, não adentraremos nesse ponto, pois nosso interesse recai sob uma compreensão de teatro que valoriza ações, e não as suas conseqüências morais.

## CAPÍTULO II

### *Ação retomada:* **perspectivas a partir do mundo moderno**

*Está em nós. (Os atores riem) O drama está em nós; somos nós! E é grande a nossa impaciência, o nosso desejo de representá-lo, impulsionados que somos pela paixão que ferve dentro de nós e não nos dá trégua.*

*Pai, Pirandello*

#### **2.1 Vontade da personagem**

Séculos mais tarde, a *unidade* da *ação* ainda se faz presente no pensamento estético, tornando-se uma ‘regra infringível’. Veremos que nos estudos de Hegel encontram-se reflexões que apontam para três unidades que podem orientar a composição de uma obra dramática, a saber, unidade de *tempo*, *lugar* e *ação* (HEGEL, 1995).

Antes disso, nos séculos XVI e XVII, comentadores revisitaram a *Poética* não com o intuito de inventar ou colocar em debate questões novas à arte dramática, fundando, com isso, uma estética original, mas, a partir daquela, justificar diferentes doutrinas (ROUBINE, 2003, p. 41). A ampliação da *unidade* da *ação* deu margem a muitas interpretações, e a palavra *unidade*, aqui, contrasta com as *inúmeras possibilidades* que foram passíveis de formulação (ROUBINE, 2003, p. 41). De acordo com Roubine, a retomada da chamada *poética clássica* fez com que se regulasse uma espécie de doutrina unitária de três elementos de composição em uma peça, tomando como ponto de partida a *unidade* de *ação*, ampliando-a em outras duas: *unidade* de lugar<sup>50</sup> e de tempo<sup>51</sup> (2003, p. 41).

Ao retomar a *unidade* aristotélica, alguns comentadores enfatizaram que uma peça seria a “representação da *fábula*, isto é, de uma ação (...) que deve ser ‘unificada’ para fundar a unidade da obra” (ROUBINE, 2003, p. 41 - 42). Primando pela ‘coerência orgânica’ da representação teatral, explorou-se, nesse período, a noção de que os acontecimentos representados poderiam ser numerosos, mas deveriam estar ligados por elos necessários, concorrendo para o desenlace da *ação*. A partir desse ponto, alguns exegetas distinguiram, para que se obtivesse uma coerência interna dos acontecimentos no drama, uma *ação principal* de outras *ações secundárias*, e estas deveriam contribuir à *ação principal* (ROUBINE, 2003, p. 42).

---

<sup>50</sup> Em sua *Poética*, como vimos, Aristóteles não parece destacar a questão do lugar e uma suposta unificação do mesmo. Na nova leitura, exegetas chegaram à formulação daquilo que se tornou a *unidade de lugar*. Por exemplo, na França, o motivo dessa formulação, onde a regra era baseada em um princípio da verossimilhança, previu-se que o lugar onde a primeira personagem faria a abertura da peça deveria ser o mesmo ao seu final – sendo que nenhuma mudança de cenário poderia ocorrer na representação. (ROUBINE, p. 46 – 48).

<sup>51</sup> Aristóteles não explicitou uma regra de *unidade de tempo*, apenas indicou que uma tragédia “procura, o mais que é possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo”. (ARISTÓTELES, 1973a, p. 447). A colocação aristotélica gerou inúmeras controvérsias. Pois, o que poderia se entender por ‘um período do sol’? A sugestão de uma justa medida implicou em duas conhecidas interpretações da época: por um lado, o período de sol corresponderia ao lapso de tempo, às vinte e quatro horas; por outro lado, a duração do período seria assimilável ao dia, cerca de doze horas. (ROUBINE, 2003, p. 42 – 43).

Se na retomada das reflexões clássicas a *unidade de ação* é uma condição significativa para uma obra dramática, em Hegel ela aparece como a única “lei verdadeiramente inviolável” (HEGEL, 1995, p. 563). Aristóteles havia sido explícito ao enfatizar essa característica como condição ao drama, porém suas reflexões contêm lacunas – como vimos, o que ele entendeu pela palavra *ação*? -, as quais são retomadas com o passar dos anos na tentativa de ampliar e explicar a estética teatral observada e fundada pelo estagirita.

Para Hegel, a *unidade da ação* no drama tem como uma de suas características a fusão da *épica* e da *lírica*. Ao perceber a arte dramática como uma síntese dos dois ‘gêneros literários’, o filósofo amplia o foco de atenção para um campo teoricamente ainda pouco explorado: a *vontade* das personagens. Parece que algumas questões são colocadas em pauta como, por exemplo: qual o motor que impulsiona o movimento humano? Como *pathos* desdobrar-se-ia em ações? Como a vontade do sujeito se coloca em oposição frontal ao *dever ser*? Algo justifica o lançamento das personagens nos conflitos? Parece que o filósofo ocupa-se em pôr em evidência a *vontade humana*; porém, ao fazer isso, Hegel não deixa para trás o campo objetivo das ações: a realização de algo ou de um fim. É na síntese da *épica* e da *lírica*, então, que o filósofo encontra o enlace entre um componente *subjetivo* e *objetivo* da *ação dramática*.

Por um lado, a *épica* parece apresentar os acontecimentos emanados dos poderes divinos e humanos, nos quais se mostram os embates proporcionados pelos obstáculos exteriores. De grande amplitude poética, o mundo épico tem como pano de fundo um empreendimento coletivo, no qual se exprime uma ‘totalidade nacional’, o sujeito aqui parece se ligar ao coletivo. Nessa base geral épica desenvolve-se também um fim particular, “cuja realidade pode ter uma influência decisiva sobre o caráter nacional, sobre as crenças e as atividades nacionais” (HEGEL, 1995, p. 462). É na comunhão dos dois que

resultaria o ‘desenrolar’ de uma *ação* que tem, por um lado, a realização de algo e seu fim, e, por outro, um fim particular que emana do “seio de uma vida coletiva” (HEGEL, 1995, p. 463). O desenvolvimento dos acontecimentos épicos não deve os seus motivos apenas ao terreno subjetivo, mas ao domínio da objetividade, pois, na poesia épica “as circunstâncias exteriores desempenham um papel tão importante como as determinações emanadas da vontade e do caráter das personagens” (HEGEL, 1995, p. 482).

Por outro lado, encontra-se a poesia lírica em oposição à épica. Se na épica o mundo apresentado é exteriorizado, na lírica o mundo seria interior, cuja alma está em plena agitação. O sujeito tem por fim a sua própria expansão, e, por meio da linguagem, expressa exteriormente suas tormentas internas. Ao manifestar o mundo dos sentimentos, das paixões, a lírica, separando-se de uma objetividade de agir como na épica, busca dar vazão aos tormentos da alma, cuja tarefa “consiste em libertar o espírito, não do sentimento, mas no sentimento” (HEGEL, 1995, p. 511). A arte lírica satisfaz, assim, uma necessidade de percepção dos sentimentos, das emoções, das paixões “mediante a linguagem e as palavras com que os revelamos ou objetivamos” (HEGEL, 1995, p. 512).

A união dos dois ‘gêneros’ apresentados acima – exposição feita de uma maneira bastante geral – constitui, para o filósofo, o ‘gênero dramático’, cuja elaboração comporta tanto um desenvolvimento objetivo quanto manifesta a vontade individual, “de modo que o objetivo se apresenta como inseparável do sujeito” (1995, p. 437). Ao concentrar os dois princípios, o drama apresentaria, como na epopéia, uma *ação*, porém, dever-se-ia despojá-la, sobretudo, da exterioridade épica, preenchendo-a com uma vontade individual ativa. Hegel nos chama a atenção para o fato de que não há nesse enlace simplesmente uma interioridade lírica em oposição à exterioridade épica, mas, sim, “uma interioridade na sua realização exterior” (1995, p. 557). É nesta união que ocorreria uma *ação dramática*, “o que acontece parece resultar não de circunstâncias exteriores, mas da vontade e do caráter

das personagens e só recebe, assim, uma significação dramática pela sua realização com fins e paixões subjetivas” (HEGEL, 1995, p. 557).

Ao invés de permanecer fechada em si mesma, a personagem obriga-se, por força das circunstâncias, a atuar em um conflito, numa luta com outras personagens que intervêm como obstáculos a serem superados. A *ação* oferece, nessa perspectiva, complicações que, contra sua previsão, conduzem a um encerramento: “no qual se manifesta a natureza íntima dos fins e dos caracteres e dos conflitos humanos em geral” (HEGEL, 1995, p. 558). Parece que o herói trágico, incapaz de se manter em harmonia ao princípio regente, lança-se ao conflito, onde, buscando justificação, inclina-se, para o filósofo, ao abismo, ao *trágico da ação*<sup>52</sup>.

Segundo Hegel, o embate decorrente da justificação de interesses contrários pode ser percebido na peça *Antígona*, de Sófocles, onde as forças são marcadas, por um lado, pela *vida espiritual* – simbolizada pelo *Estado* -, e, por outro lado, a *moral natural* - encarnada pela *Família* (HEGEL, 1995, p. 607). Após assumir o poder, Creonte, representando a figura do Estado, proíbe o sepultamento de Polínicês que morrera pela mão do irmão Etéocles, também morto em combate. Antígona, ao ter conhecimento da lei, rebelava-se contra a decisão do tio, e, justificada do ponto de vista da moral, por representar a Família, põe-se a transgredir o decreto: “não deixarei sem sepultura o meu irmão muito querido” (SÓFOCLES, 2002, p. 204)<sup>53</sup>. Ao cumprir sua vontade, venerando os *laços de sangue* e os *deuses do subterrâneo*, a personagem atua em um conflito – sua vontade contra as leis que regem a vida pública. Compreendida nessa perspectiva, há, no desenrolar da peça, uma ‘consciência’ ativa da heroína em uma exterioridade, ou “uma interioridade na sua realização exterior” (HEGEL, 1995, p. 557), como vimos acima.

<sup>52</sup> Dada a complexidade e extensão do assunto, não temos a intenção, aqui, de entrar na questão do trágico.

<sup>53</sup> Hegel sugere que o herói trágico é aquele que busca “justificação moral de uma ação determinada”. (1995, p. 606).

É importante que a *ação* seja conduzida para um *apaziguamento*, momento em que há a supressão das oposições: “na conciliação das forças que dirigiam as ações e procuravam negar-se mutuamente mediante o conflito” (HEGEL, 1995, p. 609). Na compreensão do filósofo, parece que o desfecho é aquele que promove a *satisfação do espírito*, quando o indivíduo vem a estar de acordo com a *racionalidade absoluta*, e “a alma sente um apaziguamento verdadeiramente moral” (1995, p. 609). Nessa interpretação, as ações de Antígona parecem ser movidas por uma *unilateralidade* contida no seio de sua própria paixão, razão do conflito; para que haja, então, um apaziguamento completo, faz-se necessária a supressão dessa unilateralidade, pois, na medida em que a personagem age em conflito, por interesse exclusivo, para Hegel, deve ser sacrificada e experimentar o “gosto da finitude humana” (1995, p. 611)<sup>54</sup>.

No drama, a manifestação da vontade do indivíduo só se revela no âmbito da *ação*, e é somente aí que, para o filósofo, as situações ganham sentido. Nessa linha de raciocínio, os sentimentos ganham a função de *móveis internos* que, agindo em situações exteriores, tornam-se objetivas, sendo a *ação* uma “vontade cumprida” (HEGEL, 1995, p. 558). Talvez, somente nessa condição que

a ação aparece como ação, isto é, como realização efetiva de intenções e fins com os quais o indivíduo se confunde como parte integrante de si mesmo e que, por conseguinte, também devem aderir antecipadamente a todas as conseqüências exteriores da sua realização (HEGEL, 1995, p. 558).

---

<sup>54</sup> Como nos chama a atenção Bornheim, Hegel parece propor que a subjetividade deve ser contornada em um ideal de *dever ser* - assim, faz-se necessário que no desfecho da peça o indivíduo sofra em função de uma *razão absoluta*, a razão do Estado, a razão de Tebas encarnada em Creonte (1975, p. 82 ).



A *ação dramática*, como vimos, surge de uma interioridade realizada, pois ao dar vazão aos seus sentimentos em ações, as personagens imprimem um caráter dramático à sua existência. A sua objetivação, contrariamente ao vasto terreno da *ação épica*, de onde sua decomposição pode prover inúmeros episódios, apresenta-se a partir de uma coesão e condensação da *ação*, o que a conduz a uma *unidade* específica dessa arte (HEGEL, 1995, p. 561). Porém, como compreendê-la aqui?

## 2.2 Aspectos da *ação dramática* em Hegel

Hegel sugere que a *unidade* de *ação* pode ser tomada em dois sentidos: um subjetivo e um objetivo, e ambos se manifestam na própria *ação*, originada em torno de um *conflito principal*, e no *desenlace*<sup>55</sup>. Toda a *ação dramática* possui um fim determinado, ou, como afirma, pré-determinado. Esse seria seu sentido objetivo, o qual permite que uma circunstância geral venha a se desdobrar em conflitos a serem superados pela personagem durante uma peça. Por sua vez, o ser humano, nesse último caso, “intervém na realidade concreta na qual o mais geral se reduz e se delimita para se transformar em manifestação particular” (HEGEL, 1995, p. 560). Aqui, tem-se o sentido subjetivo da *ação*. A personagem - ou as personagens -, em um universo determinado ou pré-determinado, agindo a partir de sua própria vontade, procura realizar seus interesses, o que origina um ou muitos conflitos que surgem a partir dela e de outras personagens que possuem

---

<sup>55</sup> “(...) o conflito deve encontrar a sua explicitação exaustiva nas circunstâncias em que se produz, assim como os caracteres, e nos fins das personagens e evolui para a conciliação, graças até às circunstâncias nas quais teve origem”. (HEGEL, 1995, p. 564).

vontades distintas. Parece ser aí que se manifesta uma *unidade* na *ação dramática*, em um enlace subjetivo e objetivo.

Se essa *unidade* da *ação dramática* decorre da união exposta acima, podemos nos perguntar se essa mesma *unidade* é mantida quando o enfoque recai sobre o drama moderno. Se lembrarmos de *Hamlet*, por exemplo, podemos recordar as inúmeras personagens e seus interesses que surgem no decorrer da peça: a corte da Dinamarca, as forças da Noruega encarnada nos soldados, a vontade de vingança reclamada pelo fantasma do rei, os atores que encenam no tablado, as sentinelas do palácio, o desejo de Hamlet em vingar o pai, e outras personagens que parecem participar com os mais diversos interesses e fins desejados. Visto sob essa ótica, pode-se perguntar: há *unidade* de *ação dramática* no momento em que se intensificariam as complicações no drama moderno?

Segundo Hegel, “os caracteres envolvidos na *ação dramática* são simples ou se decompõem num grande número de ações episódicas, comportando a intervenção de personagens secundárias mais ou menos numerosas” (1995, p. 564). Podemos especular sobre esse ponto. Se o número elevado de personagens expõe um número alto de ações, pode-se dizer que a *unidade* se apresenta “mais ou menos rigorosa” (HEGEL, 1995, p. 564). Parece que as peças com maior número de complicações, derivadas do alto número de personagens, não apresentam uma ‘condensação rigorosa’, como afirma ele. Ao contrário de uma peça clássica, o drama moderno seria mais variado, apresentando “uma unidade mais débil do que a antiga” (HEGEL, 1995, p. 564).

Enquanto que no drama antigo tem-se, principalmente, um conflito das forças morais e da necessidade, no drama moderno tem-se um aprofundamento da subjetividade e da individualidade das personagens, havendo uma “interioridade subjetiva do caráter, e não uma simples personificação clássica das forças morais” (HEGEL, 1995, p. 616)<sup>56</sup>. Quando age o herói trágico, age em conformidade com um princípio moral que convém à sua natureza íntima, em uma atuação frente a outra força também legítima. Por sua vez, parece que o herói trágico moderno, se assim podemos chamá-lo, encontrando-se em meio a uma variedade de circunstâncias, obedece a “sua paixão, não porque procure uma justificação moral, mas unicamente porque quer permanecer fiel a si mesmo” (1995, p. 619). Talvez se possa dizer que os heróis persigam fins próprios, onde, para Hegel, o *aniquilamento é inevitável*. Porém, o primeiro toma o fim próprio como um princípio moral, enquanto que o segundo parece obedecer, acima de tudo, a sua própria *consciência* (HEGEL, 1995, p. 619 - 620).

De acordo com Hegel, as personagens de Shakespeare apresentam, sobretudo, essa dedicação a si mesmas, cuja revelação mostra fins próprios. Aqui, nos vem a imagem de Hamlet. Em um primeiro momento, pode-se lembrar do conflito do filho que busca honrar o pai, tema que aparece em peças como *Electra*, de Sófocles, e *Coéforas*, de Ésquilo<sup>57</sup>. Em um segundo momento, o conflito em que o herdeiro da Dinamarca se lança no decorrer da peça não seria propriamente uma vingança para honrar os laços de sangue, como o fazem Electra e Orestes, entretanto, parece girar em torno de seu próprio caráter. Talvez, com desgosto do mundo que o cerca, a personagem “oscilando entre a decisão, ensaios e simulacros de execução, acaba por sucumbir às próprias incertezas e às

---

<sup>56</sup> “Embora na tragédia romântica seja a subjetividade dos sofrimentos e das paixões, no sentido próprio da palavra, que ocupa o lugar principal, não deixa de ser verdade que o homem, nas suas ações, não poderia fazer abstração da base concreta e sólida formada pela Família, pelo Estado, pela Igreja etc.” (HEGEL, 1995, p. 616).

<sup>57</sup> Essa relação entre o drama moderno e antigo é feita por Hegel. (1995, p. 619).

complicações criadas pelas circunstâncias exteriores” (HEGEL, 1995, p. 619). Como que despido do *Véu de Maia*, não conseguindo cumprir de imediato o ato de vingança, Hamlet mostra-se em semelhança a uma espécie de homem dionisíaco em ‘ressaca’, que, conhecedor dos segredos misteriosos de *Sileno*, encontra-se enojado da ‘realidade’ (NIETZSCHE, 1992, p. 56). Hamlet dorme e encontra em seus sonhos obstáculos, fazendo-o hesitar. Entregue aos monólogos, ele coloca em dúvida o agir:

E assim a reflexão faz todos nós covardes  
 E assim o matiz natural da decisão  
 Se transforma no doentio pálido do pensamento  
 E empreitadas de vigor e coragem,  
 Refletidas demais, saem de seu caminho,  
**Perdem o nome de ação.** [grifo nosso]  
 (SHAKESPEARE, 1996, p. 62).

A flexibilidade da *unidade da ação dramática* apontada pelo filósofo, então, diria respeito à existência de *ações secundárias* no drama moderno? O que Hegel quer dizer quando se refere à *unidade* ‘menos rigorosa’ nesse tipo de drama? Estamos em dúvida quanto à compreensão dessa passagem no texto. Embora Hegel pareça apontar para a existência de ações secundárias, pois ele sugere que haja um possível reconhecimento entre “as relações que existem entre os episódios e as personagens” (HEGEL, 1995, p. 564), não nos é claro se elas contribuem ou não para o *conflito principal*<sup>58</sup>. Não nos posicionaremos quanto a essa questão.

---

<sup>58</sup> No início do ato V de *Hamlet*, por exemplo, a cena começa em um cemitério, onde dois coveiros discutem, com pás nas mãos, se ela, Ofélia, deveria, ou não, ser enterrada em sepultura cristã, já que teria encontrado, como diz um dos coveiros, a salvação por ato voluntário. A escuridão em meio a um cemitério, a morte exposta em cena, a ironia da exposição da caveira do bobo da corte, revelaria uma perspectiva mais ampla? (FERGUSON, 1966, p. 132). Identificar-se-ia essa passagem com a *doença* da Dinamarca? (1996, p. 123). Ferida que se tornaria, passo a passo, exposta? Não saberíamos responder na perspectiva em debate.

Contudo, o filósofo marca a importância do apaziguamento do *conflito principal* ao final de uma *ação dramática*, em que “o desenlace deve ser conforme às circunstâncias da ação” - sugestão que vale tanto ao drama moderno quanto ao antigo. Nessa perspectiva, para Hegel, o destino da Dinamarca desempenharia um papel secundário, ou de menos importância no desenrolar do drama, mas ao seu final surge a intervenção de Fortinbrás, mostrando que o dramaturgo não teria perdido a sorte da Dinamarca de vista (HEGEL, 1995, p. 564 -565). Mesmo que haja na conclusão novas vontades de onde floresçam outros conflitos, ao final da peça o *conflito principal*, eixo da obra, deve-se encontrar definitivamente apaziguado (HEGEL, 1995, p. 665)<sup>59</sup>.

Em síntese, essa compreensão hegeliana acrescenta à discussão uma perspectiva, digamos, ao nível da ‘subjetividade’, fazendo crescer a nossa noção de drama. Ao teorizar acerca da *ação dramática*, o filósofo traz ao debate a *vontade* da personagem, aquilo que impulsiona o movimento e gera o conflito. É importante lembrar que na *Poética* parece haver uma preocupação, sobretudo, acerca do detalhamento das partes do drama. Isso não implica que as personagens não ajam por vontades, mas o foco de estudo do estagirita não gira em torno dos desejos das personagens, mas, sim, do seu aspecto objetivo, isto é, do arranjo dessas ações. Nos capítulos VII e VIII da *Poética*, como vimos, encontra-se uma formulação de Aristóteles acerca da *unidade* de *ação* na tragédia; e essa é alcançada quando uma peça apresenta-se como ‘imitação’ de um objeto uno, a *fábula*. Em Hegel,

---

<sup>59</sup>É interessante registrar que o número de atos muda na composição de uma peça antiga em comparação a uma peça moderna. Segundo Hegel, tradicionalmente o número de atos é três: o primeiro se destina à exposição do conflito; o segundo apresenta a luta, ou o choque de interesses resultantes do conflito; o terceiro, e último, é o momento de desfecho do conflito decorrente da luta de interesses contrários. (1995, p. 567). Mas há variações onde se pode encontrar cinco atos. Esta composição pode ser encontrada, segundo o filósofo, nos dramas modernos: ingleses, alemães e franceses; sendo a exposição dividida da seguinte maneira: no primeiro há a exposição do problema; os três intermediários ocupam-se em mostrar os conflitos originados pelos interesses opostos, realizando-se o desenlace no quinto e último ato. (HEGEL, 1995, p. 567).

parece haver a preocupação com essa *unidade* na ação *dramática*, pois, como vimos, haveria um *conflito principal*, e um desfecho, um fim.

Um dos aspectos importantes ao nosso trabalho, tanto em Hegel quanto em Aristóteles, é a compreensão de uma *ação principal* no drama, muito embora com preocupações e olhares distintos. A partir do mundo moderno, o leque de perspectivas que buscam teorizar acerca da arte dramática se amplia, e as discussões tentam dar conta das inúmeras manifestações teatrais.

### **2.3 Perspectivas da ação no século XX**

Não há univocidade em torno do conceito de *ação*, tendo sido esta tomada de diferentes modos a fim de compreender diferentes manifestações teatrais. Dotou-se, em algumas perspectivas, a arte do drama com um significado de ‘espelho’, onde o teatro ‘refletiria’ as ações, e cujo movimento estaria orientado a partir de ‘regras’ de composição. Esse suposto ‘espelho’, como nos chama a atenção Francis Fergusson, começa a se fragmentar na modernidade, muito embora este processo de transformação não rompa bruscamente o contato com uma tradição iniciada no teatro grego e a formação do ser humano ocidental (1964, p. 137).

Como se observou na seção anterior, Hegel aponta para uma *unidade* da *ação dramática* como a única ‘regra’ inviolável do drama. Contudo, ao comparar o drama moderno e o antigo, Hegel diagnosticou mudanças entre suas composições. Isto é, haveria diferenças na composição da *ação* no drama moderno quando comparado ao antigo. De um modo geral, o filósofo traz à discussão peças como *Hamlet*, de Shakespeare, onde, em sua

leitura, o conflito principal, a ‘sorte’ da Dinamarca, ganha papel secundário no desenrolar do drama, e o ponto central, nesse sentido, giraria em torno do caráter de Hamlet.

*Hamlet* é uma obra tão sugestiva que inúmeras interpretações sobre a sua composição podem ser encontradas. Na leitura de Francis Fergusson, por exemplo, a *ação principal* da obra é “identificar e destruir o apostema oculto que está pondo em perigo a vida da Dinamarca” (1964, p. 128). Entendida aqui por analogia, a *ação* “é apresentada à proporção que cada personagem a apresenta em sua história e de acordo com suas luzes” (FERGUSSON, 1964, p. 99). Para o autor, as ações das personagens apresentam-se com perspectivas oscilantes que, na medida em que progridem, desvelam uma *analogia final*, presente esta nas ações que estão no desenrolar do drama a lhe apontar (1964, p. 99).

Não querendo simplificar o problema espinhoso que a obra de Shakespeare envolve, é importante trazê-la ao nosso texto para destacar um ponto significativo à compreensão da *ação*. Nesse cenário, Fergusson nos chama a atenção para uma imagem do ser humano no foco de uma tradição ocidental que, ao mesmo tempo, inclina-se em “direção ao caos” (1964, p. 137). Para o autor, a obra inglesa pode ser considerada, dentro de *uma* perspectiva teatral, “como a dramatização do processo que levou, através da Renascença, ao mundo moderno e seu teatro fragmentário” (1964, p. 136).

Assim como o drama ganha perspectivas diversas, os argumentos teóricos se multiplicam e tentam dar conta das complexidades e vitalidades advindas de suas inúmeras manifestações. Por exemplo, no início do século XX, as questões acerca da composição da *ação* influenciaram teóricos como Tomachevski, sendo redirecionadas. Em um contexto mais amplo, onde a discussão não está somente centrada na arte dramática, o termo *ação* é substituído por *fábula*, e esta é compreendida pelo autor como o “conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra”

(TOMACHEVSKI, 1973, p. 177)<sup>60</sup>. A *fábula*, compreendida aqui como a *ação* de uma obra literária, refere-se aos seus acontecimentos, os quais não se apresentam de uma maneira dispersa no tempo, mas, sim, conectados. A conexão entre os acontecimentos se dá de acordo com uma ordem causal, parecendo aproximar-se à noção de causalidade identificada pelo estagirita nas artes de criação<sup>61</sup>. A partir dessa conexão, o desenvolvimento da *fábula* seria conduzido pelas personagens que, em um conflito de interesses, realizam a progressão das situações, o que se caracteriza como “a passagem de uma situação para a outra” (TOMACHEVSKI, 1973, p. 177).

As personagens entram em cena e possibilitam, atuando em conflitos, que uma situação passe à outra. Isso nos lembra, em certa medida, a posição hegeliana acerca da participação das personagens em conflito. Para Tomachevski, a interferência delas suscita o movimento dramático, coexistindo, nele, dois princípios, um que se superpõe ao outro, e, ao final, os interesses devem ser superados e reconciliados. Por exemplo, uma situação passa a outra quando inserida em um movimento dramático, o qual desenrola a *fábula*.

Agora, o que acontece com a *ação* quando o contexto é exclusivamente o *romance*? Segundo E. M. Forster, nem sempre aquilo que existe no romance encontra-se no âmbito das ações. Há uma diferença fundamental entre romance e drama, pois neste “toda a felicidade e miséria humanas devem tomar a forma de *ação*; de outro modo sua existência permaneceria desconhecida” (FORSTER, 1998, p. 81 – 82). Como vimos anteriormente, em Aristóteles, o caráter e o pensamento da personagem só *são* no momento em que se

---

<sup>60</sup> “Para os formalistas russos, o vocábulo ‘ação’ seria substituído com vantagem por ‘fábula’ ” (MOISÉS, 1998, p. 11).

<sup>61</sup> Para Tomachevski, uma obra é constituída de elementos temáticos que formam uma *unidade* que, por sua vez, é constituída por partes. Cada parte possui um tema, mas que se refere ao seu tema principal: “através dessa decomposição da obra em unidades temáticas, chegamos enfim às partes indecomponíveis, até às pequenas partículas do material temático (...). O tema dessa parte indecomponível da obra chama-se motivo. No fundo, cada proposição possui seu próprio motivo”. (TOMACHEVSKI, 1973, p. 174). Em uma obra literária, então, a *fábula* associa-se aos motivos, aparecendo como “o conjunto dos motivos em sucessão cronológica e de causa e efeito”. (1973, p. 174).



manifestam em ações, pois somente nessa condição que as personagens revelam a fortuna, ou o seu inverso. No romance, contudo, há um *alargamento da natureza humana*, onde a felicidade ou infelicidade das personagens pode existir na vida íntima, e sua presença não está canalizada por meio de *enredo* ou não ganha a forma de ações (FORSTER, 1998, p. 91). Por sua vez, no drama, como sugeriu Eric Bentley, toda a sorte de sentimentos, paixões, agitações da alma são expressas por meio de eventos, para que assim se tome conhecimento do que está acontecendo (BENTLEY, 1981, p. 18). Para Forster, concede-se que, no romance, as personagens possam ‘materializar-se’ nos mais diversos e *obscuros labirintos*, “com três quartas partes ocultas como um ‘iceberg’ ” (1998, p. 83).

Mas, caso ocorra uma atuação da personagem em um acontecimento, tem-se aí, como diria Forster, “uma contribuição para o enredo” (1998, p. 83). No contexto do romance, o *enredo* seria a “narrativa de acontecimentos, cuja ênfase recai sobre a causalidade” (FORSTER, 1998, p. 43). O *enredo* parece aproximar-se ao termo inglês *plot*<sup>62</sup>. Ao atribuir à *fábula* o papel principal no drama trágico, Aristóteles dá a ela a preferência, pois se constitui como um *caráter-em-ação* (ROSS, 1981, p. 406), fazendo com que as ações revelem as qualidades da personagem, e não o seu contrário. No romance isso não acontece, necessariamente, pois, como vimos, as qualidades das personagens nem sempre se mostram em *ato*. Aberta nessa perspectiva, o *plot* aparece como um outro arranjo, organizando incidente e caráter em uma obra (CUDDON, 1999, p. 676).

Segundo Forster, o *enredo* “é o romance no seu aspecto lógico intelectual” (1991, p. 92). Eric Bentley chama a atenção ao perigo dessa compreensão (1991, p. 30 - 31). No drama, ao acentuar a *fábula* no seu aspecto ‘puramente intelectual’, poder-se-ia perder o contato com sua matéria-prima, seu lado não-racional. A arte tem suas raízes na vida, e o drama, por sua vez, em suas situações extremas. Segundo Bentley, a *fábula*, no drama, é a

---

<sup>62</sup>Tal aproximação é feita por: Moisés Massaud. (1998, p. 174).

ordenação das *ações cruas*, tarefa que acarreta uma aplicação racional ao irracional: “logo, qualquer enredo [*fábula*] tem um caráter dualista: compõe-se de matéria violentamente irracional, mas a ‘composição’ é em si racional, intelectual” (BENTLEY, 1981, p. 41). O mito do amor apaixonado, por exemplo, é dramatizado em *Tristão e Isolda*, de Wagner. Os sentimentos violentos e noturnos da paixão dos amantes revelam-se na “vida humana” (FERGUSON, 1964, p. 66).

Bentley chama a atenção para o fato de que a *fábula*, além de ser um elemento ‘artificial’, fruto de uma intervenção construtiva (fabuladora) do artista, liga-se à matéria-prima, às ações cruas que são, para ele, o solo da arte dramática (1991, p. 23). Essa compreensão parece acrescentar ao nosso foco de estudo a abertura de um suposto ‘drama em si’. Isto é, os acontecimentos, compostos literariamente, não são dramáticos em si, mas ganham força e vida na medida em que se revelam como um *caudal de sentimentos*, presentes tanto na elaboração do drama quanto em sua percepção, vinculada à vida.

A *fábula* é tomada aqui pelo autor como um *retoque da história*, movimento que se caracteriza na reordenação dos acontecimentos, dando-lhes uma organização que parece procurar um certo tipo de efeito (BENTLEY, 1991, p. 41). Nessa leitura, a *fábula* seria uma alteração da ‘história’, constituindo-se na tentativa do dramaturgo de dar *cosmos ao caos*. Há peças que intensificam os acontecimentos. Poder-se-ia dizer que o teatro seria uma intensificação da vida quando resume, em um curto espaço de tempo, fatos que transcorrem durante uma vida inteira.

No drama trágico, pode-se criar uma atmosfera de suspense que incita sentimentos que vão desde a cautela frente às ações de uma personagem até vertigens provocadas pela percepção dos acontecimentos, mesmo quando estas já lhe são esperadas – como em um cumprimento oracular, por exemplo. Na comédia, embora seja interessante dar pistas ao espectador de possíveis ‘desfechos’ às ações das personagens, as ‘pistas’ não podem

revelar-se completamente, pois, do contrário, poder-se-ia cancelar o riso. Evidentemente que disso não se faz uma regra. Há peças que induzem, por exemplo, o riso no público pelo fato do espectador perceber o que vai acontecer, como parece ser o caso da obra *Escola de mulheres*, de Molière, onde a traição da futura esposa é indicada já na abertura da peça. Segundo Bentley, uma *ação* pode ser compreendida quando se atenta ao movimento geral da peça: proporciona-se o desvelamento, que é objetivo, na *fábula*, de uma impressão subjetiva do dramaturgo (1991, p. 28). Este substituiu a *ação* imaginada por ele por uma determinada *fábula*. Contudo, não há uma coincidência completa entre ambos: a *fábula*, certamente, proporciona apenas uma ‘pista’ desta ‘ação’.

Em *Seis personagens a procura de um autor*, a peça se desenvolve em diferentes níveis (FERGUSSON, 1964, p. 182 – 190). Na arte dramática de Pirandello encontra-se a compreensão de que a vida humana seria, *em si mesma*, teatral (WILLIAMS, 2002, p. 199). Em um nível, percebe-se as lutas mais cruas entre as personagens que disputam entre si a *configuração* dos problemas por elas vividas. Cada uma das personagens tenta dar ênfase aos fatos de acordo com suas disposições, como argumenta a personagem do Pai, ao tentar explicar-se ao diretor: “Todos trazemos dentro de nós um mundo de coisas: cada qual tem o seu mundo de coisas!” (PIRANDELLO, 2003, p. 294). Embora em níveis distintos, as ações direcionam-se à *ação principal*: “tomar o palco” (FERGUSSON, 1964, p. 184). De acordo com Raymond Williams, os mundos impenetráveis das personagens de Pirandello apontam para a *ilusão* de qualquer ‘conhecimento’ do ser humano, impossibilidade que caracteriza sua obra como um universo sem saída, onde as relações humanas são completamente teatrais (2002, p. 199). No último ato da peça de Pirandello,

as personagens fictícias “parecem ganhar mais vida do que os atores” (FERGUSSON, 1964, p. 184) <sup>63</sup>.

Como podemos observar, ainda que apresentada de maneira restrita em um complexo e largo campo de produtividade artística e teórica, há inúmeras maneiras de se colocar questões acerca da composição da *ação*. Um dos resultados dessa investigação proporciona a relação entre a *ação* e a composição dos atos, visto que, se em Aristóteles não há uma definição para o termo, tem-se, nas leituras posteriores, uma aproximação que tenta desvelá-lo, como também parece ocorrer em Tomachevski, muito embora não haja consenso sobre este ponto. Outro modo de compreender, agora por analogia, o termo *ação* é oferecido por Francis Fergusson.

Ao invocar uma possível distinção aristotélica entre *ação* e *fábula*, o autor supõe que há uma diferença entre “a *ação* e os acontecimentos pelos quais é manifestada” (FERGUSSON, 1964, p. 229). De um modo geral, a *ação* significa antes um conceito *análogo*, compreensível quando interpretada a partir de suas próprias manifestações e em referência a ações determinadas; enquanto a *fábula* aponta para a *síntese dos incidentes*. Embora se possa tentar extrair uma noção geral dos dois conceitos, Fergusson atenta para que, sobretudo, a *ação* necessita de uma integração às manifestações determinadas de *uma ação*, realizando, em uma de suas interpretações, um estudo na *ação* de *Édipo Rei*, de Sófocles, a qual nos interessa em especial.

---

<sup>63</sup> Possibilidade cômica que parece ser levada ao extremo em obras de Ionesco, por exemplo, onde a condição de impenetrabilidade dos seres humanos, em algumas de suas peças, é exposta como “um convite ao riso” (WILLIAMS, p. 2002, 199). Em *A cantora careca*, de Ionesco, a cena começa no interior de uma casa inglesa, com o Sr. Smith e Sra. Smith sentados em suas poltronas. A ausência de intimidade está presente logo na cena de abertura, mas esse traço se torna hilário na IV cena quando entra um casal convidado, Sr. Martin e Sra. Martin. Enquanto esperam os anfitriões, sentados nas poltronas inglesas, uma em frente à outra, o casal não se reconhece, *nem mais gordos nem mais magros*. A conversa parece mostrar um laço desprovido de qualquer sentido, que, ao final da cena, mantém-se atado no ato de identificação do matrimônio. (IONESCO, 1997, p. 39 – 50).

A maneira de tomar a *ação* nessa peça deriva de uma compreensão do drama que busca captar *Édipo Rei*, a partir do *mito* e do *ritual*. De um modo geral, para recapturar essas duas maneiras antigas de apanhar a experiência humana, o autor demonstra como o mito, enquanto dramatização da ‘história’, e o ritual, marcando um ritmo profundo na *ação*, o qual é chamado pelo autor de *ritmo trágico*<sup>64</sup>.

De acordo com Albin Lesky, as tragédias de Sófocles movimentam-se a partir da antítese da vontade humana e das disposições do destino, luta travada “entre as incontroláveis forças obscuras, a que o homem está abandonado, e a vontade deste para se lhes opor, lutando” (LESKY, 1990, 139 – 140)<sup>65</sup>. Édipo torna-se fantoche do destino e atua contra forças que não pode nem controlar nem entender; por outro lado, a personagem sofocliana, ao mesmo tempo, parece buscar determinar cada um de seus movimentos (FERGUSON, 1964, p. 18). É no desejo ou no querer de efetivação desses que Ferguson compreenderá a *ação*. Antes de corresponder aos acontecimentos da ‘história’, a *ação* é o “foco ou propósito da vida psíquica de onde emanam, naquela situação, os acontecimentos” (1964. p. 34)<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup> Parece-nos interessante fazer aqui uma exposição, mesmo que breve, do conceito referido acima, tendo em vista, sobretudo, a sua importância para o nosso trabalho. No livro intitulado *A evolução e sentido do teatro*, Francis Ferguson promove uma reflexão acerca da *ação* em diferentes obras teatrais representativas da cultura ocidental, peças que vão da tragédia grega até outras mais recentes como as de Ibsen, de Tchekov, de Pirandello. Nesse estudo, o autor desenvolve um conceito chamado *ritmo trágico da ação*, que se mostra, em maior ou menor grau, nas obras analisadas. Esse *ritmo trágico da ação* deriva, em última instância, de duas maneiras antigas de captar e expressar a existência humana: o *mito* e o *ritual*. Sua compreensão de dramaturgia parece vir a contribuir para pensar e repensar algumas questões sobre o drama ocidental, tanto o antigo como o contemporâneo. Cabe ressaltar que estaremos nos valendo de seu conceito, o qual será apresentado na medida em que for solicitado no texto.

<sup>65</sup> Segundo Lesky, o arranjo cênico da peça *Édipo Rei*, ao invés de apresentar um combate entre o ser humano e os outros que o rodeiam, apresenta a luta de Édipo com as teias invisíveis do destino. (1990, p. 138).

<sup>66</sup> Segundo Luís Paulo Vasconcelos, Ferguson delinea a *ação* como um conjunto de motivações, compreendendo a *ação* da personagem “como sinônimo de comportamento físico e emocional, ou seja, o que a personagem ‘faz’ a partir do que ‘quer’ e ‘sente’”. (VASCONCELOS, 1987, p. 12).

## 2.4 Desenredando a *ação*

Há inúmeras maneiras de se buscar desenredar o que pode significar uma *ação*. Inicialmente, quando Aristóteles definiu a tragédia como ‘imitação de uma ação’, indicou que o drama trágico ‘imita’ *ação*. É sabido que a palavra grega *drama* significa *ação*, *aquilo que se faz*. Porém, o filósofo não explicou aquilo que havia entendido pelo termo, e a imagem que nos chega dela é lacunar.

Se, por um lado, Aristóteles silencia frente ao termo, por outro lado, detalha a estrutura e as partes constitutivas do drama trágico. Ao indicá-las, o filósofo elege os três elementos internos desse como os mais importantes da ‘imitação’. A ‘parte interna’ é ‘imitação’ do ‘objeto’ a ser representado, a saber: a *fábula*, o caráter e o pensamento. Para o filósofo, o caráter e o pensamento da personagem definem as ações; mas, como observamos nos argumentos de Ross, a *fábula*, absorvendo as duas qualidades, transformas em revelação secundária, realizada pela palavra, daquilo que se manifesta, de uma maneira mais eficaz, na *ação*. As artes poéticas, por sua vez, valem-se da *ação*, porém, diferentemente da epopéia ou do romance, é no drama que ela aparece com toda a sua força, pois, nessa expressão, a *ação* é ‘imitada’ pela *ação*. A fortuna e o infortúnio da personagem, de acordo com Gerd Bornheim, não se revela no caráter, mas, sim, na *ação* – momento em que, na leitura desse autor, manifesta-se a polaridade entre o ser humano e o mundo em que se insere (BORNHEIM, 1975, p. 74).

Com a retomada do tema no mundo moderno, percebeu-se que houve uma ampliação das questões que envolvem a arte dramática. Hegel trouxe a *vontade* ao arcabouço teórico do drama. Como se observou, as qualidades definem as ações para Aristóteles, no entanto, o foco de sua investigação não recai sobre os motivos, ou o conjunto de motivos, como afirma Fergusson, que as levam a agir. É interessante notar que

a questão da vontade das personagens no âmbito do drama só tem sentido quando se mostra em ato. Em Hegel podemos perceber que a guia das ações na obra dramática é a vontade cumprida, já que a “a ação é vontade cumprida (...)” (HEGEL, 1991, p 558). Aristóteles deposita nas ações a expressão do caráter e do pensamento da personagem, condição de sua boa ou a má fortuna: “E como a tragédia é a imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento”. (ARISTÓTELES, 1973a, p. 448).

Ora, o papel da vontade cumprida em Hegel é semelhante àquela função atribuída por Aristóteles às ações das personagens. Tomada por esse ângulo, haveria uma congruência entre as duas compreensões. Podemos especular sobre esse ponto. Em um primeiro momento, temos reflexões que consideram o drama ‘imitação’ de ações. Em um segundo momento, parece haver uma idéia comum de que uma *ação* possui um fim, uma objetividade que se estende ao longo do drama, visando um fim determinado, onde as ações orientam-se, de um modo geral, para provocar o desfecho da obra. Por outro lado, podemos perguntar: como se busca esse fim? Aqui parece haver uma diferença entre as posições. Parte-se do pressuposto de que Aristóteles atribuiu ao caráter e ao pensamento a tarefa de definir as ações, porém o tratamento que deu ao drama não se focaliza naquilo que conduz uma personagem a agir; mas, sim, ao *como* o arranjo dessas ações pode alcançar um fim determinado. Ao destacar do drama a vontade da personagem, manifestando aquilo que se pressupõe tácito na *Poética*, Hegel parece ressaltar os motivos do arranjo: o *como*, aqui, diz respeito também à vontade das personagens interferindo, enquanto vontade cumprida, para o fim determinado.

Em um primeiro lugar, sob o ponto de vista das ações, então, não parece haver diferenças entre ambas perspectivas de se compreender a arte dramática: são quando são atos, e isso implica uma motivação subjetiva das personagens. Tanto em Hegel quanto em Aristóteles pode-se perceber que as ações são movidas por desejos, mas só ganham sentido no drama quando se manifestam em ações, condição necessária para que as paixões, os pensamentos, as agitações da alma, sejam expressas, como afirma Bentley. Visto isso, a questão agora é conhecer quais são algumas das conseqüências que advém desse modo de ampliação – fruto da exploração da subjetividade no drama moderno - do universo da construção do drama quando se atenta para a composição da *ação* na peça.

Uma das preocupações presentes na *Poética* é a elaboração do drama trágico, arquitetura que prevê a concatenação das partes para atingir um efeito desejado. Essa compreensão trouxe às reflexões sobre o drama uma perspectiva, sobretudo, objetiva, a qual visa um fim determinado, o desenlace da *ação*. Ao analisar o drama moderno, Hegel, percebe que um de seus apoios é o princípio da subjetividade – diferente da lírica, pois, aqui, o sujeito deve atuar em um conflito. No drama moderno lança-se um olhar não apenas à *face humana*, mas também às suas *vibrações internas* (BROOK, 1995, p. 119). Isso tem conseqüências sob o ponto de vista da composição da *ação* de uma obra. Hegel constata no drama moderno aquilo que ele mesmo chamou de flexibilidade da *unidade* da *ação dramática*. No entanto, como havíamos afirmado anteriormente, não nos é claro se Hegel percebe essa flexibilidade como ações secundárias, e, caso seja, se elas contribuem ou não à *ação principal*. De qualquer modo, percebe-se, em suas reflexões, que há diferenças na percepção do *como* compor a *ação* no drama moderno quando comparado ao antigo.



Dessa investigação, pôde-se perceber que algumas das questões que envolvem o termo *ação* giram em torno de sua composição, a qual tem sua raiz na *fábula* aristotélica. A *fábula* funcionaria como uma espécie de composição para a *ação*, do mesmo modo, para Bentley, em uma perspectiva diferente, também o faz. Assim não há uma definição de *ação*, mas a suposição de que, como idéia geral, e, com isso, uma maneira de expressá-la dá-se na sua composição<sup>67</sup>. Em outra perspectiva, encontramos em Fergusson a sugestão de que a *fábula* seria a síntese dos acontecimentos, mas o caminho que leva da *ação* à ela acrescenta outros elementos como, por exemplo, a vida psíquica das personagens, de onde emanam os acontecimentos, questão que ganhou destaque a partir do mundo moderno.

Quando Aristóteles ofereceu um complexo teórico acerca da *ação* no drama, o fez com referência ao teatro grego (FERGUSSON, 1964, p. 230 – 231). Após o monumento das tragédias e comédias gregas, outras maneiras de compreender o drama surgem, outro público nasce e as fronteiras não se limitam ao teatro ocidental. O estagirita, na expressão de Fergusson, não dispunha de “nosso senso de contingência” (1964, p. 231). Ao indicar que a *ação* só pode ser compreendida quando referida a ações determinadas, Fergusson oferece-nos a sugestão de que a ‘lacuna’ aberta por Aristóteles só pode ser compreendida quando se atenta a uma peça específica, e essa observação não parece ser sem propósito. Parece-nos permitido dizer que, em Aristóteles, a ausência de uma definição de *ação* cumpre um propósito tácito: a *ação* se insinua na sua própria composição, e nos debruçaremos nela para um estudo das obras *Édipo Rei* e *Esperando Godot*.

---

<sup>67</sup> Cabe ressaltar que o processo de composição não é apenas um artifício intelectual, pois, se o fosse, perderia, como afirma Bentley, o contato com o solo da arte dramática, ou deixaria deslizar pelos dedos sua matéria-prima: a vida.

## CAPÍTULO III

### **Manifestações da ação em *Édipo Rei* e *Esperando Godot***

#### **3.1 Composição da ação em *Édipo Rei***

*O mito parece querer murmurar-nos ao ouvido que a sabedoria, e precisamente a sabedoria dionisíaca, é um horror antinatural, que aquele que por seu saber precipita a natureza no abismo da destruição há de experimentar também em si próprio a desintegração da natureza.*

Nietzsche

Vimos anteriormente que havia uma ligação entre os mitos e o drama trágico. Enquanto fonte de material a ser ‘imitado’ pelos poetas, as narrativas mitológicas forneciam alguns dos principais eventos das peças. Não é conhecida a variante do mito que Sófocles utilizou para arranjar sua obra, pode-se somente supor *uma* delas.

Ao escrevê-la, Sófocles tinha em mãos o mito da família dos Labdácidas, o mito de Édipo. O rei e a rainha de Tebas, Laio e Jocasta, são comunicados pelo oráculo que, ao dar à luz a um filho, sua sina seria a de matar o pai e de desposar a mãe. O casal concebe um filho que, tendo os pés atados, é deixado no monte Citerón para morrer. O pastor daquela região encontra a criança e acolhe-a; mais tarde, um outro pastor leva-a para Corinto, onde o rei e a rainha dessa cidade criam-no como filho legítimo. Passados alguns anos, Édipo, *pés inchados*, agita-se ao saber que o oráculo prevê como seu destino casar com a mãe e matar o pai. Decidido, ele deixa a cidade. Na viagem encontra um velho com seus serviçais e, em confronto, Édipo mata o velho e alguns dos servos. Quando chega a Tebas, a Esfinge aterroriza a cidade inteira com seu enigma. Édipo decifra-o e salva a cidade. Por recompensa de seu feito, casa-se com a rainha e ambos governam prosperamente durante muitos anos, até o dia em que a cidade é atacada por uma praga. Os oráculos são consultados e, furiosos, exigem a punição do assassino de Laio. Édipo, como rei e decifrador de enigma, decide achá-lo. Descobre que ele mesmo é o culpado e que havia desposado a mãe. Cega os olhos e vai para o exílio. Transforma-se em um amuleto à comunidade que o possua. Por fim, morre em uma caverna sagrada de espíritos da noite, as Eumênides<sup>68</sup>.

A partir do emprego do *mythos* feito por Aristóteles, o sentido do termo transferiu-se de fonte artística, de onde os poetas recolhiam seu material para elaboração de suas peças, à composição dos atos. A matéria mitológica ganha uma ordenação singular nas mãos do poeta. O mito ganha um retoque, transformando a matéria mitológica em composição literária<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> Essa versão é apresentada por Francis Fergusson. (1964, p. 14 – 15).

<sup>69</sup> Vimos também que em Aristóteles a composição se dá sob a perspectiva da *fábula*, aquela linha condutora que tem como característica a ligação das ações: “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 (ARISTÓTELES, 1973a, 450).

Sófocles organizou o início da *ação* a partir do final do mito, quando a praga já havia se instalado na cidade. Apesar de muitos fatos decisivos - a morte do pai nas mãos do protagonista, o casamento com a rainha - terem acontecido anos antes do início do drama, as ações parecem desenrolar passado e presente juntos (LESKY, 1990, p.136). A praga leva Édipo à frente do palácio. Ao ouvir as preces e os lamentos do povo de Tebas, súplicas rogadas em favor do término de seus sofrimentos, abrem-se as portas do palácio real, Édipo entra em cena e fala:

Meus filhos, nova geração do antigo Cadmo,  
 por que permaneceis aí ajoelhados  
 portando os ramos rituais e suplicantes? (...)  
 Não reputo justo ouvir  
 de estranhas bocas, filhos meus, as ocorrências,  
 e aqui estou, eu mesmo, o renomado Édipo.  
 (SÓFOCLES, 2002, p. 19).

Na fala da personagem pode-se dizer que começa a ser esboçado o desejo de desvelar, como rei de Tebas e decifrador dos enigmas, o motivo pelo qual a praga assola a cidade. Suas palavras se dirigem ao sacerdote de Zeus. Ele apresenta o abismo em que a cidade se encontra e traduz a ânsia do povo em descobrir uma solução, ou ‘por meio de algum deus’, ou ‘mediante a ajuda de algum mortal’. O povo, por meio do sacerdote, clama ao protagonista a sua ajuda, pois havia ele outrora os livrado da cruel cantora de três formas. Édipo compreende as dores expostas e parece as tomar como suas - sofrimento que o levou a mandar Creonte, irmão de sua esposa, ao santuário pítico de Febo, o deus profeta.

Neste instante, entra em cena Creonte carregando bagas de loureiros em suas mãos, momento em que é interpelado pelo rei, a fim de tomar conhecimento das palavras divinas. Em diálogo com Édipo, Creonte anuncia que as terras de Tebas devem ser libertas de “uma execração oculta agora em seu benevolente seio, antes que seja tarde para erradicá-la” (SÓFOCLES, 2002, p. 23). O protagonista interroga-o com o intuito de saber que tipo de

purificação se trata. Creonte esclarece que a morte de Laio, outrora rei da cidade, precisa ser expiada, pois o assassino deve prestar contas pelo crime cometido. Lança, então, algumas pistas que poderiam começar a compor um suposto quebra-cabeça, indicando que a morte não fora vingada no ato de seu acontecimento porque, naquela época, a esfinge invadira Tebas e assombrava-os – momento em que Édipo chegara à cidade. As pistas ainda pairam no ar quando o protagonista toma a palavra e assume a responsabilidade de encontrar o responsável pela morte:

Pois bem; eu mesmo, remontando à sua origem,  
 hei de torná-los evidentes sem demora. (...)  
 E não apagarei a mácula por outrem,  
 mas por mim mesmo: quem matou antes um rei  
 bem poderá querer com suas próprias mãos  
 matar-me a mim também; presto um serviço a Laio  
 e simultaneamente sirvo à minha causa. (...)  
 Querendo o deus, quando voltarmos a encontrar-nos  
 teremos satisfeito este nosso desejo,  
 pois o contrário será nossa perdição.  
 (2002, p. 25 - 26).

Para auxiliar na tarefa, chama-se o sacerdote que, conduzido por um menino, é reverenciado pelo coro: “Guiado pelos deuses, único entre os homens que traz em sua mente a lúcida verdade” (2002, p. 31). Édipo e Tirésias encontram-se em lados opostos: um possui a visão, um objetivo lúcido, o outro é cego e possui uma visão interior, misteriosa<sup>70</sup>. No início do diálogo, Édipo esclarece seu objetivo: primeiro elogia o sacerdote e seus poderes de ler o mundo e, em seguida, pede para que seu dom os ajude na revelação da maldição. Tirésias evita responder, defendendo-se: “Pobre de mim! Como é terrível a sapiência quando quem sabe não consegue aproveitá-la!” (2002, p. 32). Nessa primeira parte do diálogo, de um lado, o rei de Tebas age interrogando, seus motivos o

---

<sup>70</sup> Francis Fergusson faz uma leitura ímpar desse confronto entre as duas personagens – interpretação que nos guiará nessa parte da peça. (1964, p. 24).

guiam para o descobrimento do assassino; de outro lado, o sacerdote age desviando suas perguntas, portador do dom, não parece querer revelar o que sabe:

**Édipo:** Qual a razão dessa tristeza repentina?  
**Tirésias:** Manda-me embora! Assim suportarás melhor teu fado e eu o meu. Deixa-me convencer-te!  
**Édipo:** Carecem de justiça tais palavras tuas e de benevolência em relação a esta terra que te nutriu, pois não quiseste responder.  
**Tirésias:** Em minha opinião a tua longa fala foi totalmente inoportuna para ti.  
 Então, para que eu não incorra em erro igual... (...)  
**Édipo:** Que dizes? Sabes a verdade e não a falas? Queres trair-nos e extinguir nossa cidade?  
**Tirésias:** Não quero males para mim nem para ti. Por que insistes na pergunta? É tudo inútil.  
 De mim, por mais que faças nada saberás.  
**Édipo:** Não falarás, então, pior dos homens maus, capaz de enfurecer um coração de pedra? Persistirás, inabalável, inflexível?  
**Tirésias:** Acusas-me de provocar a tua cólera? Não vês aquilo a que estás preso e me censuras? (...)  
**Édipo:** Mas tens de revelar-me agora o que há de vir!  
**Tirésias:** Nada mais digo; encoleriza-te, se queres; cede à mais cega ira que couber em ti!  
**Édipo:** Pois bem. Não dissimularei meus pensamentos, tão grande é minha cólera. Fica sabendo que em minha opinião articulaste o crime e até o consumaste! Apenas tua mão não o matou. E se enxergasse eu diria que foste o criminoso sem qualquer ajuda!  
 (2002, p. 32 - 33).

Se no início Édipo atacava-o para saber a resposta, agora, segundo Fergusson (1964, p. 24), ele *muda de tática*: acusando-o de ser cúmplice de Creonte, pressionando Tirésias a atacar. Assim, os dois trocam *golpes por golpes*:

**Tirésias:** Teu pensamento é este? Então escuta: mando que obedecendo à ordem por ti mesmo dada não mais dirijas a palavra a esta gente nem a mim mesmo, pois és um maldito aqui!

**Édipo:** Quanta insolência mostras ao falar assim! Não vês que aonde quer que vás serás punido?

**Tirésias:** Sou livre; trago em mim a impávida verdade! (2002, p. 34 – 35).

Os dois defendem suas posições ferozmente, mas é Édipo quem leva o pior golpe: “Pois ouve bem: és o assassino que procuras!” (2002, p. 35). Tirésias acusa-o novamente, mas deixa alguns elementos ainda encobertos:

Apenas quero declarar que, sem saber, manténs as relações mais torpes e sacrílegas com a criatura que devias venerar, alheio à sordidez de tua própria vida! (2002, p. 35).

De acordo com Albin Lesky, aqui se encontra um traço genial de Sófocles: a ‘verdade’ parece ser revelada desde o início (1990, p. 137). Tirésias tenta não falar, defendendo-se, mas Édipo quer saber e lhe arranca sua visão que tanto ele quanto o coro deixam em suspenso. O coro percebe que os dois se deixaram levar pela paixão, a qual inspirou a cólera em suas palavras:

Em nossa opinião a cólera inspirou tanto as palavras de Tirésias como as tuas, senhor. É não é disso que necessitamos, mas de serenidade para executar depressa e bem as ordens nítidas do deus. (2002, p. 37)

Tirésias, no entanto, continua a golpeá-lo e apresenta seu ponto de vista. Agora, Édipo é quem busca defender-se:

**Tirésias:** (...) Pois ouve: os olhos teus são bons e todavia não vês os males todos que te envolvem, nem onde moras, nem com que mulher te deitas. (...)

**Édipo:** Tolerarei tais impropérios vindo dele?

Maldito sejas pelos deuses neste instante!

Por que não te retiras deste lugar?

**Tirésias:** Eu não teria vindo aqui se não mandasses.

**Édipo:** É que não esperava ouvir tais disparates. (...)

**Tirésias:** Consideras-me louco mas para teus pais, que te puseram neste mundo, fui sensato.

**Édipo:** Que pais? Espera! Que homem me deu a vida?

**Tirésias:** Verás num mesmo dia teu princípio e fim.

**Édipo:** Falaste vagamente e recorrendo a enigmas.

**Tirésias:** Não és hábil para decifrar enigmas?

**Édipo:** Insultas-me no que me fez mais venturoso.

**Tirésias:** Dessa ventura te há de vir a perdição.

**Édipo:** Mas eu salvei esta cidade: é quanto basta. (...)

**Tirésias:** Agora ouve: o homem que vens procurando entre ameaças e discursos incessantes

sobre o crime contra o rei Laio, esse homem, Édipo, está aqui em Tebas e se faz passar

por estrangeiro, mas todos verão bem cedo

que ele nasceu aqui e essa revelação

não há de lhe proporcionar prazer algum;

ele, que agora vê demais, ficará cego;

ele, que agora é rico, pedirá esmolas

e arrastará seus passos em terras de exílio,

tateando o chão à sua frente com um bordão.

Dentro de pouco tempo saberão que ele

ao mesmo tempo é irmão e pai dos muitos filhos

com quem vive, filho e consorte da mulher

de quem nasceu; e que ele fecundou a esposa

do próprio pai depois de havê-lo assassinado!

Vai e reflète sobre isso em teu palácio

e se me convenceres de que agora minto

então terás direito de dizer bem alto

que não há sapiência em minhas profecias!

*Tirésias retira-se guiado pelo menino. Édipo volta ao palácio .*  
(2002, p. 38 – 40).

Édipo parece sacudido com as palavras do sacerdote, e poder-se-ia dizer que a paixão, na qual as duas personagens estão envolvidas no momento do confronto, faria com que se revelasse, nessa parte, um suposto desfecho da peça (FERGUSON, 1964, p. 23 - 24). Essa interpretação de Francis Fergusson contribui à nossa compreensão da composição da *ação* aqui. Como vimos, o drama trágico na *Poética* apresenta um objetivo que deveria ser sustentado e velado até o seu desenlace. Isso indica que uma revelação importante, o propósito em torno do qual gira o conflito só poderia acontecer ao final da



peça, momento chamado de *reconhecimento*, por Aristóteles. Fergusson parece indicar que o *agon* entre as duas personagens, e a percepção do coro, apresenta-se como “uma versão reduzida do formato da peça como um todo” (1964, p. 24).

Cada enfrentamento das personagens, percebido e manifesto pelo coro, surge em cena dando contorno ao propósito da peça, cujo movimento revela, em cada luta, uma versão reduzida da peça (1964, p. 24). Porém, esses movimentos não se mostram como um desfecho prévio como se poderia supor, isto é, não se dá um reconhecimento final do propósito em torno do qual gira a obra. Por exemplo, se Édipo tivesse tomado conhecimento de sua miséria na luta com Tirésias, teria ele continuado a procura de mais provas? Caso estivesse, nesse *agon*, ciente de sua desmedida, poderia ter posto fim ao sofrimento de todos, arrancando, naquele mesmo instante, o véu sobre os acontecimentos. Parece que, nesse momento da peça, a dúvida e a esperança se fazem presentes ao protagonista e suas ações persistem em retomar a luta.

A imagem que nos chega de Édipo talvez se assemelhe ao servidor dionisíaco de Nietzsche que, em palcos apolíneos, caminha para o fim, mesmo que o fim seja o seu próprio fim. Para o filósofo, Édipo é uma das figuras mais dolorosas do palco grego, personagem que tem como experiência a destruição de si mesma (NIETZSCHE, 1992, p. 64-65). A concretização do *querer* seria marca das personagens sofocianas, pois, dotadas de uma vontade inquebrantável, afundam no sofrimento e chegam, às vezes, ao *naufrágio total* (LESKY, 1990, p. 139)<sup>71</sup>.

---

<sup>71</sup>Nota-se essa característica quando Édipo não parece se convencer com o que lhe fora dito por Tirésias, mas, volta ao palco, e retoma a luta em busca de novas evidências para o caso.

Podemos tomar o final do diálogo entre Édipo e Tirésias não como o desvelamento total de um propósito no qual se desenvolve a peça, mas como uma oscilação que evidenciaria o entrelaçamento entre a *aparência* e a *verdade*, pois Édipo tem certeza, ou não, de sua desmedida? (BORNHEIM, 1975, p. 78 – 80). A oscilação não é tomada apenas como a própria desmedida - a paixão de Édipo e de Tirésias no *agon*, por exemplo -, mas também a *presentificação* do fato passado, momento em que Édipo suspeita ter outrora matado o rei. Ele, após a disputa com o sacerdote, balança e sai de cena.

O coro parece sentir essa suposta oscilação e, assim, movimenta-se com dúvidas em relação aos acontecimentos, cantando, de maneira vaga, as imagens percebidas. O coro percebe as dúvidas geradas pela paixão resultante da luta e traz à *ação* uma nova percepção, embora não pareça ainda conferir-lhes crença:

Terríveis, sim, terríveis são as dúvidas  
que o adivinho pôs em minha mente;  
não creio, não descreio, estou atônito.  
Adeja o meu espírito indeciso,  
perplexo entre o passado e o presente.  
Que controvérsia pode ter havido  
entre os labdácidas e o descendente  
de Pôlibo? Nem nos tempos remotos  
nem hoje sou capaz de vislumbrar  
realidades que me dêem provas  
contra a inteireza e a boa fama de Édipo (...)  
Eles conhecem as ações dos homens  
mas um mortal, um simples adivinho,  
não pode convencer-me; é inaceitável  
embora no saber um homem possa  
ultrapassar os outros muitas vezes.  
(2002, p. 41)<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> Werner Jaeger, ao tratar do coro nas tragédias de Sófocles, percebe-os como revelações da ausência da medida, a qual seria, para o autor, toda e qualquer a fonte de sofrimento (2001, p. 315 – 334). No capítulo XVIII da *Poética*, Aristóteles percebe o coro como uma personagem que ajuda no desenvolvimento da *fábula*. (1973a, p. 460). Fergusson, parecendo ampliar a compreensão aristotélica, confere ao coro um papel tão importante quanto o de Édipo. Para o autor, o coro manteria o equilíbrio entre o protagonista e os antagonistas, sublinhando as paixões e os progressos nas lutas entre eles - apresentando um modo de ser, com seus hábitos, crenças, tradições, mas com uma percepção mais ampla e mais vaga que uma visão individual (1964, p. 28).

Desse movimento das personagens e do coro poderia se originar uma maneira de compreender a composição das ações a partir de um propósito principal, cuja manifestação se dá em enfrentamentos que se revelam, então, como versões reduzidas do movimento total da obra. Outras lutas de forças contrárias como a trazida ao texto logo acima, o *agon* de Édipo e Tirésias, surgem no decorrer da peça e abalam ou fazem oscilar o propósito, contudo não parecendo perdê-lo de vista.

De um lado, encontra-se a peste na cidade de Tebas, que clama por salvação, a qual só ganhará clemência dos deuses no momento em que for descoberto o matador de Laio; de outro, há o desejo encarnado, sobretudo, em Édipo, de encontrar o responsável pela praga, aquele que matou Laio. No desenrolar da peça percebe-se que outras personagens interferem no objetivo, ou para ajudar ou para tentar bloquear o movimento: o confronto de Édipo e Tirésias, a discussão entre Édipo e Creonte, o embate do protagonista com Jocasta, as notícias do mensageiro, o encontro com o Pastor que outrora recebera Édipo em mãos. Pode-se dizer que a *ação principal* em *Édipo Rei*, ou o objetivo maior que a *ação* comunica, é a *busca* do assassino de Laio<sup>73</sup>.

Focadas na *ação principal*, as ações das personagens fazem com que haja uma *progressão* linear das ações em direção ao fim, ao desfecho da peça, aquilo que se *busca*<sup>74</sup>.

<sup>73</sup> Nessa leitura, a *busca* do assassino de Laio pode, no decorrer da peça, ser percebida como uma *fuga*, pois, segundo Fergusson, “seria difícil dizer, simplesmente, que Édipo foi bem sucedido ou fracassou”. (1964, p. 24).

<sup>74</sup> No primeiro capítulo, pode-se perceber, implicitamente, na *Poética* que há uma *progressão* na *ação*. Mas como compreendê-la? Se partirmos de Aristóteles e, sendo sua filosofia, de um modo geral, teleológica, busca um *telos*, um fim, podemos conjecturar que a sua *Poética* também o é. Desse modo, o fim seria o desfecho da *fábula*, momento em que o *nó* se desenreda na peça. Nessa interpretação haveria, para chegar nesse desfecho, um conjunto de ações *causalmente* arranjadas, o que faz caracterizar o fim de maneira ordenada. No capítulo VII da *Poética*, ao tratar da estrutura do *mito trágico*, o filósofo pontua-o com a característica do *todo*, aquilo que tem *início*, *meio* e *fim*. Nessa perspectiva, podemos compreender uma *progressão* da *ação* quando se atenta a um desenvolvimento *linear* das ações, isto é, a *progressão* se manifesta no desenvolvimento das ações a partir das três etapas: início, meio e fim, rumo ao desfecho da obra. Em síntese, podemos dizer que, no início da peça, torna-se explícito o propósito a ser perseguido pelas personagens. Na parte intermediária, as ações se sucedem emaranhadas em um conflito, passando de efeito do que aconteceu à causa do que virá a seguir – há pistas ou peças que são encaixadas pelas personagens, partes do drama em que o conflito antepõe obstáculos àqueles que buscam superá-lo. Desse movimento, gera-se o desfecho.

Como vimos, aquilo que é anunciado no início da obra torna-se concreto, o cumprimento oracular materializado em cena: a descoberta do assassino mostra-se efetivamente. A *busca* vai do início ao momento do desfecho. A parte que vai do início à revelação é chamada de nó, a qual engloba, além das ações ocorridas em suas manifestações, aquelas que estão fora da composição, como, por exemplo, o assassinato de Laio, o momento em que Édipo decifra a Esfinge e desposa a rainha Jocasta. As ações seguintes da peça, em que a tensão do conflito começará a ceder lugar, chamam-se desenlace, momento marcado pela mudança de boa ou má fortuna (ARISTÓTELES, 1973a, p. 459).

Na *Poética*, o desfecho estabelece o momento de reconhecimento, que surge da própria estrutura interna da *fábula*, constituindo a passagem do *ignorar ao conhecer*. Se compreendermos o desenvolvimento da peça a partir de *agons* que revelam traços do propósito principal, também devemos notar que esses não pressupõem um reconhecimento imediato do ‘conhecer’, mas indicariam um caminho de revelação. O ser humano que, até então, move-se na tensão do entrelaçamento entre aparência e verdade, inclina-se agora à *medida*, já que se procura no drama trágico encontrar novamente o equilíbrio, momento marcado pelo desfecho, aonde o trágico cede o seu lugar<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> No drama trágico há um movimento que busca a superação do conflito - gerado, principalmente, por uma desmedida ou *hybris* -, retomando-se ao final um possível equilíbrio (KITTO, 1990, p. 265 – 268). Parece haver aí um momento de desacordo entre o ser humano e o mundo, compreendido por Bornheim como o momento em que estes entram em conflito, cuja superação faz com que o desenvolvimento da *ação* pareça mostrar como a ‘verdade’, enquanto medida da ordem em vigência, é revelada (BORNHEIM, 1975).

O momento de reviravolta começa quando, ao invés da chegada do Pastor em cena, segue-se com a aparição de um mensageiro<sup>76</sup>. Ao entrar, ele pede que o rei se faça presente em frente ao palácio. O estrangeiro dirige-se à rainha e informa que traz notícias favoráveis à casa real, porém de eficácia ambígua: “Os habitantes todos de Corinto querem fazer de Édipo seu rei, segundo afirmam” (SÓFOCLES, 2002, p. 64). Jocasta, após confirmar a morte de Pôlibo, manda chamar Édipo e, em suas palavras, descrê da sabedoria divina: “Oráculo dos deuses! A que ficastes reduzidos neste instante!” (2002, p. 65). Édipo vem à frente do palácio e o mensageiro avisa-o que Pôlibo está morto, vítima de doença. Em um primeiro momento, o protagonista parece, assim como Jocasta, duvidar do oráculo: “Por quê, mulher, devemos dar tanta atenção ao fogo divinal da profetisa pítica ou, mais ainda, aos pios das etéreas aves?” (2002, p. 65). Jocasta reafirma: “Há quanto tempo venho usando essas palavras?” (2002, p. 66). Contudo, o protagonista lembra que o oráculo ainda não se espiou por completo: “Não deveria amedrontar-me a perspectiva de partilhar o tálamo de minha mãe?” (2002, p. 67). Parece que a tentativa de descobrir a origem de Édipo desliza à *ação principal*, pois, ao *buscar* descobrir o assassino, a personagem inevitavelmente volta à sua origem: “Pois bem; eu mesmo, remontando à sua origem hei de torná-los evidentes, sem demora” (2002, p. 25).

---

<sup>76</sup> No capítulo XI da *Poética*, o filósofo distingue dois tipos de ‘revelação’: a *peripécia* e o *reconhecimento*. O primeiro “é a mutação dos sucessos no contrário” (1973a, p. 452). Enquanto o segundo é “é a passagem do ignorar ao conhecer”. (1973a, p. 452). No mesmo capítulo, é citada a obra *Édipo Rei* como uma peça que compreende, conjuntamente, tanto o reconhecimento como a peripécia: “a mais bela de todas as formas de reconhecimento é a que se dá juntamente com a peripécia, como, por exemplo, no Édipo”. (1973a, p. 452).

No momento em que rei e rainha discutem as predições oraculares, o mensageiro interrompe-os, procurando acalmá-los, pois acredita ter informações suficientes para tal efeito. Édipo conta-lhe as predições oraculares que o envolveriam, mas o estrangeiro, ao invés de apaziguar as dúvidas com seu relato acerca da origem de Édipo, faz com que o suposto quebra-cabeça ganhe maior nitidez<sup>77</sup>.

Na medida em que as malhas do oráculo apertam cada vez mais, haveria a possibilidade de se evitar a catástrofe, jogando novamente o véu sobre os fatos. Édipo e Jocasta confrontam-se. A rainha, talvez percebendo o conjunto do movimento, tenta preservar a vida, pois procura convencê-lo a parar, mas diante das palavras de Édipo - o qual, na expressão de Lesky, assume sem desvios a luta -, resta-lhe o lamento (LESKY, 1990, p. 140). Édipo manda chamar o Pastor. Jocasta desiste e entra no palácio. O coro toma a sua saída como um “aceno de desgraças” (SÓFOCLES, 2002, p. 75). Sabe-se que, ao entrar no palácio, Jocasta entrega-se à morte, momento em que os incensos, oferendas suas feitas aos deuses, ainda queimam rumo ao céu (KITTO, 1990, p. 256). Talvez, iludido pelas palavras do mensageiro, o coro movimenta-se de maneira suave<sup>78</sup>: “Iremos festejar-te [Édipo] e dançaremos no chão que alimentou nosso senhor” (2002, p. 75).

No entanto, ao contrário de sanar por completo as dúvidas que Édipo ainda tinha em relação à concretização oracular, já percebidas, anteriormente, por Jocasta, há um desvelamento em cena, momento em que o Pastor vem ao palácio. Após confirmar que trabalhava para o rei Laio, Édipo coloca-o frente ao mensageiro, o qual, achando que o Pastor teria esquecido os fatos, busca reavivá-los em sua memória. Porém, na medida em

---

<sup>77</sup> Nas últimas palavras do mensageiro, este se revela a pessoa que recebeu Édipo no monte Citerón. Ao concentrar duas personagens em uma só, Sófocles, de acordo com Albin Lesky, consegue uma concentração no desenvolvimento da peça (1990, p. 138).

<sup>78</sup> Em nota a sua tradução, Mário da Gama Kury indica que o movimento do coro nesse instante é alegre e apropriado à dança. Efeito que, segundo ele, Sófocles usava em alguma de suas peças. Cf. em Sófocles, (2002, p. 100). Característica apontada por Albin Lesky: “o hino sofocliano da alegria serena que precede a catástrofe” (LESKY, 1990, p. 135).

que o Pastor hesita em responder ao mensageiro, percebe-se que se trata não de uma falta de memória da personagem, e, sim, que tenta desviar as respostas. O rei interfere. Agora, por um lado, Édipo interroga sobre os fatos, por outro, o Pastor não quer revelá-los. Trava-se um novo embate:

**Pastor:** Sou mesmo um desgraçado! Qual a tua dúvida?

**Édipo:** Levaste-lhe a criança a que ele se refere?

**Pastor:** Levei. Ah! Por que não morri naquele dia?

**Édipo:** É o que te espera agora se silenciares.

**Pastor:** Será pior ainda se eu falar, senhor!

(2002, p. 79 – 80).

Com a legitimidade de rei, Édipo força-o a falar:

**Pastor:** Entreguei-lhe o recém nascido.

**Édipo:** De quem recebeste? Ele era teu, ou de outrem?

**Pastor:** Não era meu; recebi-o das mãos de alguém...

**Édipo:** Das mãos de gente desta terra? E que casa?

**Pastor:** Não, pelos deuses, rei! Não me interrogues mais!

**Édipo:** Serás um homem morto se não responderes!

**Pastor:** Ele nascera... no palácio do rei Laíio!

**Édipo:** Simples escravo, ou então... filho do próprio rei?

**Pastor:** Quanta tristeza! É doloroso de falar!

**Édipo:** Mais doloroso de escutar, mas não te negues.

**Pastor:** Seria filho dele, mas tua mulher que deve estar lá dentro sabe muito bem a origem da criança e pode esclarecer-nos.

**Édipo:** Foi ela mesma a portadora da criança?

**Pastor:** Sim, meu senhor; foi Jocasta, com as próprias mãos.

**Édipo:** Por que teria ela agido desse modo?

**Pastor:** Mandou-me exterminar a tenra criancinha.

**Édipo:** Sendo ela a própria mãe? Não te parece incrível?

**Pastor:** Tinha receios de uns oráculos funestos.

**Édipo:** E quais seriam os oráculos? Tu sabes?

**Pastor:** Diziam que o menino mataria o pai.

**Édipo** (*indicando o mensageiro*):

Por que deste o recém-nascido a este ancião?

**Pastor:** Por piedade, meu senhor; pensei, então, que ele o conduziria a um lugar distante de onde era originário; para nosso mal ele salvou-lhe a vida. Se és quem ele diz, julgo-te o mais infeliz dos mortais!

**Édipo:** Ai de mim! Ai de mim! As dúvidas desfazem-se!

Ah! Luz do sol. Queiram os deuses que esta seja a derradeira vez que te contemplo! Hoje tornou-se claro a todos que eu não poderia nascer de quem nasci, nem viver com quem vivo e, ainda mais, assassinei quem não devia!

(2002, p. 78 – 82).

Com a confirmação, perde-se qualquer esperança. Édipo desfaz com suas próprias mãos o último nó que o leva à miséria. E, se antes ele oscilava em relação às predições oraculares, agora elas *queimam seus olhos como raios de sol*. É Édipo ao mesmo tempo *parricida e incestuoso* (LESKY, 1990, p. 139). O coro capta a revelação do *agon* e se movimenta cantando a ruína de Édipo:

Com teu destino por paradigma,  
desventurado, mísero Édipo,  
julgo impossível que nesta vida  
qualquer dos homens seja feliz! (...)  
Filho de Laio: prouvera aos céus  
que estes meus olhos nunca, jamais  
te houvessem visto! Ah! Por que viram?  
Gemo e soluço. Dos lábios meus  
só saem gritos, gritos de dor!  
E todavia graças a ti  
foi-nos possível cerrar os olhos  
aliviados e respirar  
tranqüilamente por muito tempo.  
(2002, p. 83 - 84).

Nessa perspectiva, a *ação principal* de *Édipo Rei* é a *busca*. As ações das personagens no decorrer da peça se voltam a esse propósito, ora para desvelá-lo, ora para velá-lo. O desenrolar permite, no entanto, na medida em que progridem os *agons*, lutas entre as personagens movidas pela paixão, perceber traços da revelação do propósito, momento percebido e trazido à cena pelo coro. Como vimos no texto, a luta entre Édipo e Tirésias dá contorno àquilo que será revelado completamente ao final: Édipo é que (se) *busca*.



### 3.2 Ação em *Esperando Godot*

*As Pensées de Pascal num esquete de music-hall  
encenados pelos palhaços Fratellini*

Jean Anouilh

O nosso passo agora é, a partir dos referentes teóricos utilizados anteriormente, compreender uma composição da *ação* na peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett.

Se, por um lado, *Édipo Rei* pode ser lido a partir de uma *ação principal*, cujo desenlace revela uma progressão linear das ações, confirmando as dúvidas de Tebas ao final, por outro lado, a permanência no ato de esperar, em meio a uma constante incerteza, que não parece encontrar solução ao seu final, é característica de *Esperando Godot*. Édipo promete, no início daquela peça, desvendar qual a maldição que sangra as terras tebanas, e, ao final, cumpre o prometido, descobrindo ser ele mesmo o réu e não ‘fraudando’ a conclusão. Vimos anteriormente que, nas discussões acerca da composição da *ação*, desenvolveu-se uma noção de dramaturgia em que a *ação principal* apresenta uma progressão em direção a um desenlace, o qual deve solucionar, ou apaziguar, o conflito principal. Em *Esperando Godot*, as personagens não encontram ao final aquele ou aquilo que esperam: Godot, “mas não é uma fraude que Godot não venha” (HUGH, 1996, p. 32 - 33)<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> Tradução nossa de: “But it is no fraud that Godot does not come” (HUGH, 1996, p. 32 – 33).

Tomando uma obra como *Esperando Godot*, onde nada, supostamente, acontece, podemos nos perguntar: haveria uma possibilidade *una* de composição? Ações cíclicas sucedem-se nos dois atos da peça, sempre permanecendo, Estragon e Vladimir, os protagonistas, no *mesmo ponto*.

### 3.2.1 *Composição da ação*

Estragon, sentado em uma pedra, próximo a uma árvore desfolhada, tenta tirar as botas. Desiste. Recomeça mais uma vez. Desistindo novamente, diz: “Nada a fazer”. Vladimir, que acabara de entrar em cena, imóvel, degusta a frase como uma pequena refeição mental:

**Vladimir:** (*s’approchant à petits pas raidés, les jambes écartées*) Je commence à le croire. (*Il s’immobilise*). - J’ai longtemps résisté à cette pensée, en me disant, Vladimir, sois raisonnable, tu n’as pas encore tout essayé. Et je reprenais le combat. (*Il se recueille, songeant au combat. A Estragon.*) Alors, te revoilà, toi.

**Estragon:** Tu crois?

**Vladimir:** Je suis content de te revoir. Je te croyais partir pour toujours.

**Estragon:** Moi aussi  
(BECKETT, 1952, p. 09)<sup>80</sup>.

---

<sup>80</sup> “Vladimir (*avançando em pequenos passinhos, com as pernas bem separadas*): Estou começando a concordar com essa opinião. Toda a minha vida eu disse: ‘Calma Vladimir você ainda não tentou tudo’. E recomeçava a luta. (*Faz uma pausa e pensa na luta. A Estragon*) Então você está aí de novo. Estragon: Estou? Vladimir: Fico alegre em vê-lo. Pensei que você tivesse ido embora para sempre. Estragon: Eu também.” (BECKETT, 1976, p. 09). Estaremos utilizando duas traduções para o português: uma de Flávio Rangel, 1976, e outra de Fábio Andrade, 2005.

A primeira fala de Estragon parece marcar o beco sem saída no qual as personagens se encontram: não há nada a fazer. Espera-se Godot. Presos a possibilidade de encontrá-lo, Estragon e Vladimir agarram-se a ela como a única ‘realidade’ na qual não haveria dúvidas (BERRETTINI, 2004, p. 87). Saber o que ou quem é Godot não parece tão importante quanto aquilo que vem a revelar o seu próprio nome em cena (JANVIER, 1964, p. 145).

Explora-se aqui uma *situação estática* (ESSLIN, 1968, p. 41). Na abertura do primeiro ato, em uma estrada deserta, Vladimir e Estragon estão esperando. Enquanto isso encontram Pozzo e Lucky, viajantes que passam em cena. Ao final desse ato, um mensageiro de Godot aparece e os avisa que o seu senhor não vem, mas, com certeza, virá amanhã. O segundo ato começa com o mesmo número de personagens em cena e a mesma ordem vista no primeiro ato.

Em sua obra *Tragédia moderna*, Raymond Williams nos chama a atenção à oposição polar entre as duplas de personagens que compõem *Esperando Godot* (2002, p. 201). Enquanto Estragon, literalmente, desabafa a nulidade de seus esforços ao tentar tirar os sapatos de seus pés, Vladimir especula a frase dita pelo primeiro e a digere ‘mentalmente’. Em extremidades, um preocupa-se com as coisas dos pés, o outro com as coisas da cabeça - este, durante os dois atos, joga simbolicamente com seu chapéu. Em uma relação mais primária, como afirma Martin Esslin, tem-se Pozzo, o dominador e dono de terras e Lucky, o submisso e escravo (1968, p. 42). O contraste explícito das duplas mostra, segundo Raymond Williams, um método que desvela conflitos da condição humana (2002, p. 201).

Nos dois atos, os viajantes Pozzo e Lucky entram em cena e seguem adiante, sugerindo, com isso, mudanças (WILLIAMS, 2002, p. 201). Por outro lado, Vladimir e Estragon estão afundadas em um “mundo quase inteiramente estático” (2002, p. 201). Estado de inércia *humanamente impossível*. Lançadas ao vazio de uma existência em

espera, as personagens, a todo custo, preenchem-no com infundáveis ações, táticas para suavizar o fluxo do tempo, revelação exposta por Vladimir ao tentar persuadir seu companheiro a escutar uma de suas histórias: “Ajuda a passar o tempo” (BECKETT, 1976, p. 15).

A permanência é preenchida por inúmeras ações. Isso pode ser notado quando se substitui o substantivo a *espera* pelo gerúndio *esperando*<sup>81</sup>. Enquanto estão esperando, a dupla cria inúmeros passatempos: brincadeiras, tentativas de suicídio, pequenas anedotas, jogos com objetos, divagações, cantam, fazem exercícios, praticam conversação, enfim, inúmeros motivos que se repetem contra as inevitáveis ações do tempo, “o certo é que o tempo custa a passar, nestas circunstâncias, e nos força a preenchê-lo com maquinações que, como dizer, podem, à primeira vista, parecer razoáveis, mas às quais estamos habituados” (BECKETT, 2005, p. 161).

Quando tomadas isoladamente, essas ações de passar o tempo não parecem implicar uma *finalidade específica* a ser *concluída*, não parecem finalizar objetivos. No primeiro ato, por exemplo, as personagens vêem na árvore desfolhada uma possibilidade de dar fim à existência. Um silêncio invade o palco, e a morte aparece como solução possível, dando forma às ações. Estragon sugere que se enforcem. Vladimir não parece admitir que seja uma solução, mas, sim, uma maneira de se masturbar. “A gente goza?” (BECKETT, 1976, p. 26), pergunta Estragon, animado com a idéia. “Completamente” (1976, p. 26), responde seu companheiro. Estragon propõe, então, o enforcamento imediato: um objetivo. Vladimir aproxima-se da árvore, mas, talvez temendo o desconhecido, recua e diz: “Num galho? (*aproxima-se da árvore*). Não tenho confiança” (1976, p. 26). Estragon replica: “Sempre se pode tentar” (1976, p. 26):

---

<sup>81</sup> A obra tanto em francês quando em inglês (esta traduzida pelo próprio autor) apresenta o título no gerúndio: *En attendant Godot* (BECKETT, 1952) e *Waiting for Godot: tragicomedy in two acts*. (BECKETT, 1982).

**Vladimir:** Essaie.  
**Estragon:** Après toi.  
**Vladimir:** Mais non, toi d'abord.  
**Estragon:** Pourquoi?  
**Vladimir:** Tu pèses moins lourd que moi.  
**Estragon:** Justement.  
**Vladimir:** Je ne comprends pas.  
**Estragon:** Mais réfléchis un peu, voyons.  
 (1952, p. 21- 22)<sup>82</sup>.

Vladimir pára próximo à árvore, permanece em silêncio e se esforça para raciocinar, falando: “Não compreendo.” (1976, p. 27). Seu amigo se prontifica a explicar, mas, antes, silencia buscando uma explicação satisfatória, e, depois, argumenta: “O galho... O galho...” (1976, p. 27), ficando sem palavras, furioso manda seu amigo prestar atenção: “Minha única esperança é você.” (1976, p. 27), diz Vladimir. Com dificuldades, Estragon recomeça: “Gogo magro; o galho não quebra; Gogo morre. Didi pesado; galho quebra; Didi fica sozinho. Enquanto que...” (1976, p. 27), ele procura uma palavra, mas Vladimir, como que satisfeito com a explicação, interfere: “Não tinha pensado nisso.” (1976, p. 27). Há, aqui, um desvio do objetivo. Retomando a argumentação, porém, contradizendo o que havia dito, Estragon continua: “Se o galho enforca você; enforca a mim também.” (1976, p. 27). Parece que o objetivo inicial vai, aos poucos, desmoronando. Vladimir retoma o pressuposto: “Mas eu sou mais pesado que você” (1976, p. 27). Estragon não tem mais certeza do que havia dito, colocando em dúvida a premissa: “Você que diz. Eu não sei. Há uma chance em duas. Mais ou menos.” (1976, p. 27). Há uma complicação na resolução. Vladimir pergunta o que eles vão fazer; Estragon, então, fala: “Não vamos fazer nada. É mais prudente” (1976, p. 27), voltando, portanto, ao mesmo lugar:

**Vladimir:** Attendons voir ce qu'il va nous dire.  
**Estragon:** Qui?  
**Vladimir:** Godot.  
**Estragon:** Voilà!  
 (1952, p. 23)<sup>83</sup>.

A finalização dessas ações, matar-se, por exemplo, parece se direcionar ao *fim* que já está manifesto no início da peça. É comum encontrar-se na fortuna crítica o argumento de que o fim da peça está presente no seu início. Essa compreensão nos oferece algumas sugestões. Talvez, o fato de o fim estar manifesto - não há *nada a fazer*, como anuncia a primeira fala de Estragon na abertura (ANDRADE, 2005, p. 11) - faça com que as pequenas ações não cumpram os propósitos aos quais se voltam as duas personagens, havendo, assim, a ausência de concretização dos objetivos a que se propõe. Há, como sugere Célia Berrettini, *um agir sem finalidade* (BERRETTINI, 2004).

Nota-se que as ações cotidianas tomadas isoladamente, como tirar as botas, comer cenoura, contar piadas, colocar chapéus, abraçar-se, reclamar de algo, xingar-se, etc., não parecem cumprir o objetivo de fim orientado, mas, por outro, sua composição permite manter as personagens *esperando*, invocando o *leitmotiv* que fora manifesto na abertura. O uso das ações cotidianas, nessa leitura, parece ter um propósito tácito: fazer com que as personagens retomem constantemente ao fim dado:

**Estragon:** Qu'est-ce qu'on fait maintenant?  
**Vladimir:** Je ne sais pas.  
**Estragon:** Allons-nous-en.  
**Vladimir:** On ne peut pas.  
**Estragon:** Pourquoi?  
**Vladimir:** On attend Godot.  
**Estragon:** C'est vrai.  
 (1952, p. 66 - 67)<sup>84</sup>.

---

<sup>82</sup> “Vladimir: Tente. Estragon: Depois de você. Vladimir: Nada disso, você primeiro. Estragon: Por quê? Vladimir: Você é mais leve. Estragon: Isso mesmo. Vladimir: Não entendo. Estragon: Pense um pouco, use a cabeça”. (BECKETT, 2005, p. 35).

<sup>83</sup> “Vladimir: Esperar para ver o que ele diz. Estragon: Quem? Vladimir: Godot. Estragon: Isso!” (BECKETT, 2005, p. 36 – 37).

Como tática de evasão de sua condição, o diálogo é, segundo Fábio Andrade, o *motor dramático* da obra, onde os vínculos não são apenas feitos, mas são, também, desfeitos (2001, p. 97). O diálogo parece ser conduzido de maneira a captar algumas características da *fala cotidiana*. Os pequenos jogos lingüísticos que se estabelecem entre as personagens mostram objetivos mais ou menos definidos nos começos das conversas, mas não mantêm, necessariamente, uma coerência na argumentação que faça com que sejam finalizados de maneira conclusiva. Eles podem receber, antes disso, interferências, sugerindo outros assuntos, proporcionando-lhes interrupções. George Steiner ressalta esse ponto. Para ele, há passagens na obra de Beckett que “perseguem as insípidas empolações e ‘imprecisões’ da fala comum” (STEINER, 1990, p. 24 – 25).

Após um ligeiro desentendimento provocado pela insistência de Estragon em contar uma história de um inglês bêbado que fora a um bordel, relato que não ultrapassa duas falas, pois é censurado por Vladimir, a primeira personagem busca fazer as pazes, gesto, em um primeiro momento, aceito, mas logo repellido, dando outro rumo à conversa:

**Estragon** (*pas en avant*): Tu es fâché? (*silence. Pas en avant*)  
 Pardon! (*silence. Pas en avant. Il lui touche l'épaule*): Voyons,  
 Didi. (*silence*) Donne ta main! (*Vladimir se retourne*) Embrasse-  
 moi! (*Vladimir se raidit*) Laisse-toi faire! (*Vladimir s'amollit. Ils s'embrassent. Estragon recule*) Tu pues l'ail!  
 (1952, p. 21)<sup>85</sup>.

---

<sup>84</sup> “Estragon: Que vamos fazer agora? Vladimir: Não sei. Estragon: Vamos embora. Vladimir: Não podemos. Estragon: Por quê? Vladimir: Estamos esperando Godot. Estragon: Ah, é.” (BECKETT, 1976, p. 85 – 86).

<sup>85</sup> “Estragon (*um passo à frente*): Você ficou zangado? (*pausa. Outro passo*) Perdão. (*silêncio. Outro passo. Estragon põe as mãos nas costas de Vladimir*) Ora, Didi. (*silêncio*) Dê-me a mão. (*Vladimir se vira*) Abrace-me! (*Vladimir amolece. Eles se abraçam. Estragon recua*). Você está cheirando a alho!” (BECKETT, 1976, p. 25).

A *falibilidade* que se supõe existir nos diálogos não impede que palavras sejam expressas. A linguagem cotidiana está repleta de situações em que a comunicação acontece mesmo quando o significado das palavras não é apenas o que é dito literalmente. Outras vezes a comunicação simplesmente não acontece, noutras, ainda, acontece permeada de contradições entre as falas das personagens que seguem tentando se comunicar. Se, por um lado, essas ‘imprecisões’ da fala cotidiana podem provocar uma *descontinuidade* no diálogo, evidenciando dificuldades na comunicação, por outro lado, ao surgirem, podem apresentar-se como possibilidades para que se comecem novas ‘elucubrações’, como, por exemplo, o ‘mau’ cheiro causado pelo alho pode sugerir outro rumo para conversa:

**Estragon:** (...) Tu pues l’ail!

**Vladimir:** C’est pour les reins. (*silence. Estragon regarde l’arbre avec attention*) Qu’est ce qu’on fait maintenant?

**Estragon:** On attend.

**Vladimir:** Oui, mais en attendant?  
(1952, p. 21)<sup>86</sup>.

Quando insinuamos logo acima que as ações das personagens dão voltas e mais voltas, imaginamos que suas ações não se apresentam linearmente, mas, sim, de forma circular<sup>87</sup>. Célia Berrettini (2004, p. 100) sugere que a circularidade da obra pode ser traduzida na canção sobre a morte do cão ao roubar uma lingüiça, cantada por Vladimir no início do segundo ato:

**Vladimir:** Un chien vint dans...

*Ayant commencé trop bas, il s’arrête, tousse, reprend plus haut:*

Un chien vint dans d’office  
Et prit une andouillette.  
Alors à coups de louche

<sup>86</sup> “Estragon: (...) Você está cheirando a alho. Vladimir: É bom para os rins. (*silêncio. Estragon olha atentamente para a árvore*) O que vamos fazer agora? Estragon: Esperar. Vladimir: Sim, mas enquanto a gente espera.” (BECKETT, 1976, p. 25).

<sup>87</sup> Essa compreensão pode ser encontrada em vários comentadores da obra. Por exemplo, em *Pour Samuel Beckett*, Ludovic Janvier afirma que: “On aura remarqué que la ‘dramaturgie’ de la pièce est typiquement cyclique”. (1966, p. 146).



Le chef le mit en miettes.

Les autres chiens ce voyant  
Vite vite l'ensevelirent...

*Il s'arrête, se recueille, puis reprend:*

Les autres chiens ce voyant  
Vite vite l'ensevelirent  
Au pied d'une croix en bois blanc  
Où le passant pouvait lire:  
Un chien vint dans l'office  
Et prit une andouillette.  
Alors à coups de louche  
Le chef le mit en miettes.  
Les autres chiens ce voyant  
Vite vite l'ensevelirent...

*Il s'arrête. Même jeu.*

Les autres chiens ce voyant  
Vite vite l'ensevelirent...

*Il s'arrête. Même jeu. Plus bas.*

Vite vite l'ensevelirent...

*Il se tait, reste un moment immobile, puis se remet à arpenter fébrilement la scène dans tous les sens.*  
(1952, p. 79 –81)<sup>88</sup>.

De acordo com Ludovic Janvier, a *repetição do refrão - Estamos Esperando Godot* - pode sugerir uma possível composição à peça (1996, p. 146). Ao se colocarem a mesma questão durante os dois atos, as personagens provocam uma repetição que parece dar ritmo à peça, evidenciando uma circularidade nas ações, sem *progressão linear* das mesmas (1996, p. 151)<sup>89</sup>. Em nossa experiência com o texto, poderíamos encontrar oito *ações*

<sup>88</sup> “Vladimir: Um cão foi... (*tendo começado baixo, pára, tosse, recomeça mais alto*). Um cão foi à cozinha Roubar pão e chouriço. O chefe e um colherão Deram-lhe fim e sumiço Outros cães, tudo assistindo, O companheiro enterraram... (*pára, breve ensimesmamento, depois continua*) Outros cães, tudo assistindo, O companheiro enterraram, Sob uma cruz dizia Aos demais que ali passavam: Um cão ia à cozinha Roubar pão e chouriço. O chefe e um colherão Deram-lhe fim e sumiço. Outros cães, tudo assistindo, O companheiro enterraram, (*Pára. Como antes*) Outros cães, tudo assistindo, O companheiro enterraram... (*Pára. Como antes. Mais baixo*) O companheiro enterraram... (*Cala-se, permanece imóvel por um momento, depois volta a cruzar o palco, frenético, em todas as direções.*” (BECKETT, 2055, p. 109 – 110).

<sup>89</sup> Da compreensão circular presente na obra decorre outra questão: a *progressão linear das ações*. Como vimos, anteriormente, em Aristóteles pode-se supor uma progressão linear das ações quando se atenta para a passagem progressiva das três etapas constituintes do drama trágico: início, meio e fim. Ao invés de obedecer às ligações de acordo com as etapas, as ações, em *Esperando Godot*, movimentam-se circularmente, não parecendo haver, nesse sentido, uma progressão das ações, o que impossibilita uma progressão em direção a um desfecho.

*circulares* em cada ato, as quais, formadas por diversas pequenas ações, são ‘finalizadas’ com referência à espera de Godot. A cada retorno do refrão, então, uma *ação circular* se fecha para iniciar outra, movimento que sugere a retomada cíclica das ações.

Vejamos essa possível leitura:

***Primeiro ato:***

*Route à la campagne, avec arbre. Soir. Estragon, assis sur une pierre, essaie d'enlever sa chaussure. Il s'y acharne des deux mains, en ahanant. Il s'arrête à bout de forces, se repose en haletant, recommence. Même jeu.*

**I - Vladimir: On attend Godot.** (09 – 16)

**II - Vladimir: Godot.** (16 – 23)

**III - Estragon: Rien à faire.** (23 – 28)

**IV - Estragon: On n'y peut rien.** (28 – 31)

**V - Estragon: En attendant, il ne se passe rien.** (31 – 53)

**VI - Estragon: Rien se passe, personne ne vient, personne ne s'en va, c'est terrible.** (53 – 58)

**VII – Vladimir: On attend Godot.** (58 - 67)

**VIII – Estragon: Alors, on y va?**

Vladimir: **Allons-y.**

*Ils ne bougent pas.* (67 – 75)<sup>90</sup>.

**Segundo ato:**

*Lendemain. Même heure. Même endroit. Chaussures d'Estragon près de la rampe, talons joints, bouts écartés. Chapeau de Lucky à la même place. L'arbre porte quelques feuilles*<sup>91</sup>.

**I - Vladimir: On attend Godot.** (79 – 84)

**II - Vladimir: On attend Godot.** (84 – 88)

**III – Vladimir: On attend Godot.** (88 – 96)

**IV - Vladimir: On attend Godot.** (96 – 100)

**V - Vladimir: On attend Godot.** (100 – 109)

**VI – Vladimir: On attend Godot.** (109 – 118)

**VII – Vladimir: Attendre Godot.** (118 – 131)

**VIII – Vladimir: Alors, on y va?**

Estragon: **Allons-y.**

*Ils ne bougent pas.* (131 – 134)<sup>92</sup>.

---

<sup>90</sup> Primeiro Ato: I - “Estamos esperando Godot”. (2005, p. 27). III - “Nada a fazer.” (2005, p. 46). IV - “Nada a fazer a respeito”. (2005, p. 50). V - “Nesse meio tempo, nada acontece”. (2005, p. 76). VI - “Nada acontece, ninguém vem, ninguém vai, é terrível.” (2005, p. 83). VII - “Estamos esperando Godot” (2005, p. 94). VIII - “ Estragon: Então, vamos embora? Vladimir: Vamos lá. *Ninguém se mexe*”. (2005, p. 107).

<sup>91</sup> É interessante notar que a quantidade de folhas na árvore varia de acordo com a tradução. Fábio de Andrade utiliza ‘algumas folhas’ (2005, p. 109), lembrando a versão em francês, já a versão de Flávio Rangel

A cada retorno do refrão se manifesta, ainda que de maneira vaga, o propósito da peça: a *espera*. O objetivo não se mostra de maneira definitiva, pois as personagens, ao retomarem seus passatempos, parecem deixar em suspenso a possibilidade de que Godot ainda possa chegar. Embora o final do primeiro ato pareça indicar a espera como impossível de se mudar, a revelação dessa condição parece vir à cena por completo somente ao final, na última *ação circular*, momento em que, sem mais retomar seus passatempos, as personagens mostram a dissociação completa da *palavra* e do *movimento*: “Vamos embora?”, a rubrica marca que ninguém se move.

A condição das personagens revela a *ação* da obra: o ato de *espera*. Ao mesmo tempo em que as pequenas ações iniciam, não são finalizadas, e são substituídas por outras, que também não são concluídas, preenchendo, como foi sugerido, o tempo da *espera*.

Mas isso garante o *significado* daquilo que se *espera*? Segundo Peter Szondi, não garante: “Isso expressa o negativo de uma existência em espera, que carece de transcendência, mas não é capaz de alcançá-la” (2001, p. 108). Contudo, de acordo com o autor, a *conversa* entre as personagens, que se expressa em ações circulares, como buscamos sustentar aqui, torna-se ‘significativa’ na medida em que consegue revelar, a *duras penas*, como afirma ele, que alguma coisa está sendo esperada, muito embora não se garanta o que exatamente (2001, p. 108).

---

especifica “quatro ou cinco folhas” (BECKETT, 1976, p. 103), lembrando esta a versão em inglês traduzida por Beckett: “the tree has four or five leaves” (BECKETT, 1982, p. 60).

<sup>92</sup> Segundo Ato: “*Dia seguinte. Mesma hora. Mesmo lugar. Botas de Estragon no centro, à frente, colados, pontas separadas. Chapéu de Lucky no mesmo lugar.*” (BECKETT, 2005, p. 109). As seis primeiras ações circulares terminam com a frase: “Estamos esperando Godot” (BECKETT, 2005). Há uma variação na VII -

## CAPÍTULO IV

### *Um olhar sobre a mimesis na ação*

*O dom de ser semelhante, do qual dispomos,  
nada mais é que um fraco resíduo da violenta  
compulsão, a que estava sujeito o homem, de tornar-se  
semelhante e de agir segundo a lei da semelhança.  
E a faculdade extinta de tornar-se semelhante ia muito  
além do estreito universo em que hoje podemos  
ainda ver as semelhanças. Foi a semelhança que permitiu,  
há milênios, que a posição dos astros produzisse efeitos  
sobre a existência humana no instante do nascimento.*

Walter Benjamin

---

“Para esperar Godot” (2005, p. 191). VIII - “Vladimir: Então, vamos embora? Estragon: Vamos lá. *Não se mexem.* (2005, p. 195).

#### 4.1 *Mimesis* retomada

Ao reabilitar a *mimesis* na *Poética*, Aristóteles inscreve-a como um processo prazeroso de aprendizado (GAGNEBIN, 1997, p. 84). Como destaca Gagnebin, há dois motivos principais em Aristóteles que impulsionam o ser humano à atividade mimética:

Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado. Sinal disso é o que acontece na experiência: nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres. Causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também, igualmente, aos demais homens, se bem que menos participem dele. Efetivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, [e dirão], por exemplo, ‘este é tal’ (ARISTÓTELES, 1973a, p. 445).

Como vimos no primeiro capítulo desse trabalho, muitas interpretações decorrem dessa passagem, algumas sustentando uma aproximação com as primeiras linhas da *Metafísica*, outras justificando uma supremacia do *olhar* em relação às demais sensações, e ainda há aquelas que apontam a atividade mimética como um processo de discernimento, reconhecer aquilo de que se está diante. Essas três perspectivas parecem apontar para o ato de reconhecimento, um dos motivos da *mimesis*, como um processo, sobretudo, racional.

Não parece haver dúvidas quanto à valorização do reconhecimento, o que se nota quando Aristóteles afirma que existe um prazer em apontar o ‘imitado’ e dizer ‘este é tal’. Se, por um lado, o processo mimético pode ser compreendido como uma ‘representação do real’, ou seja, “os homens olham para as imagens e reconhecem nelas uma representação da realidade” (GAGNEBIN, 1997, 84), por outro lado, há possibilidade de se ler nas entrelinhas de Aristóteles que a *mimesis* pode ser compreendida como um processo de

*reconhecimento e produção de semelhanças*, uma ampliação de leitura, se assim podemos suspeitar. O que isso virá acrescentar à discussão?

Para Gagnebin, a *mimesis*, enquanto processo prazeroso de aprendizado, é importante à aquisição de conhecimento (GAGNEBIN, 1997, p. 85):

Poderíamos dizer, nesse sentido, que o impulso mimético está na raiz do lúdico e do artístico. Ele repousa sobre a faculdade de reconhecer semelhanças e de produzi-las na linguagem (...). Podemos avançar mais um passo no caminho esboçado por Aristóteles e dizer que conhecimento e semelhança, conhecimento e metáfora entretêm ligações estreitas, muitas vezes esquecidas, muitas vezes negadas. (GAGNEBIN, 1997, p. 86).

Nessa perspectiva, a atividade mimética não se restringe ao ato de reconhecimento daquilo que poderíamos chamar de ‘real’, ela, antes, descobre relações entre *semelhanças*, o que se torna um “ganho de conhecimento” (GAGNEBIN, 1997, p. 85). Isto nos sugere que, nessa nova leitura do texto aristotélico, o processo mimético não seria compreendido como uma alusão ao *em si*, a uma ‘realidade objetiva’ (1997, p. 86). De acordo com a autora, antes de buscar-se apreender o ‘real’, a capacidade mimética se expressa “muito mais no movimento da linguagem que descobre e inventa semelhanças insuspeitas, efêmeras ou duradouras” (1997, p. 86). Isso quer dizer que a descoberta de semelhanças se manifesta antes em uma relação entre elementos na linguagem, ao invés de um ato de reconhecimento referencial, um ‘real’ extralingüístico (GAGNEBIN, 1997, p. 86). O que permite relações entre semelhanças nos termos da linguagem não são as coisas tomadas em sua ‘objetividade’, isto é, os elementos lingüísticos podem se unir em uma relação *autônoma* que não dependa, em última instância, de uma ‘realidade concreta’ para ser estabelecida. Para Gagnebin, não é pelas características objetivas que flores podem ser comparadas às mulheres (1997, p. 86), mas porque, segundo Aristóteles, haveria a

possibilidade de “transportar para uma coisa o nome da outra” (ARISTÓTELES, 1973a, p. 462)<sup>93</sup>.

Além do reconhecimento de semelhanças, a atividade mimética também *produz* semelhanças na linguagem. Gagnebin irá relacionar essa interpretação da *Poética* às reflexões sobre a atividade mimética exploradas por Walter Benjamin (1997, p. 97). Para Benjamin, a atividade mimética possui dois momentos: o de reconhecimento e o de produção de semelhanças (BENJAMIN, 1994, p. 108 – 113). Por exemplo, uma criança, ao brincar, não apenas reconhece semelhanças na ‘realidade’, como quando brinca de *comerciante*, mas produz, ao brincar de *moinho de vento*:

Os jogos infantis são impregnados de comportamentos miméticos, que não se limitam de modo algum à imitação de pessoas. A criança não brinca apenas de comerciante ou professor, mas também moinho de vento e trem. (BENJAMIN, 1994, p. 108)<sup>94</sup>.

As brincadeiras infantis estão repletas dessa capacidade mimética, os quais, segundo o filósofo, constituem “a escola dessa faculdade” (BENJAMIN, 1994, p. 108). Essa maneira de compreender a *mimesis* relaciona-se ao aprendizado lúdico que, antes de ser, voltado a um ‘modelo’ a ser seguido, revela-se como um ato de conhecer prazeroso, o qual reconhece e produz semelhanças na linguagem. Esse modo de interpretar a questão da

---

<sup>93</sup> E esta induziria, então, a uma *teoria da metáfora* em Aristóteles, não discutida pela autora (GAGNEBIN, 1997, p. 86).

<sup>94</sup> O processo mimético se dá, segundo Benjamin, pela percepção de semelhanças existentes no mundo, diferentes, as quais são, de algum modo, *inventariadas*. As semelhanças outrora presentes em campos do saber aparentemente ‘não-rationais’, como a astrologia e a adivinhação, excluídos do discurso ‘racional’ da ciência, não foram exterminadas, mas encontraram refúgio na linguagem. (BENJAMIN, 1994, p. 108 – 113). A compreensão da atividade mimética em Benjamin se encontra em sua filosofia da linguagem. De um modo geral, pode-se dizer que, por um lado, há o comportamento mimético da linguagem, pois ela “não é um sistema convencional de signos.” (BENJAMIN, 1994, p. 110); por outro lado, ao tratar da relação entre a palavra escrita e a falada, Benjamin mostra também a importância da dimensão semiótica da linguagem. No encontro das duas, a dimensão mimética se revela na dimensão semiótica como uma *imagem fugaz*: “todos os elementos miméticos da linguagem constituem uma intenção fundada, isto é, eles só podem vir à luz sobre um fundamento que lhes é estranho, e esse fundamento não é outro que a dimensão semiótica e comunicativa da linguagem.” (BENJAMIN, 1994, p. 112).



*mimesis* parece se aproximar, nessa nova leitura, de uma outra passagem da *Poética* na qual Aristóteles compreende a tarefa do poeta como sendo a de *descobrir semelhanças*, pois “bem saber descobrir metáforas significa bem se aperceber das semelhanças” (1973a, p. 465).

Na *Poética*, a *mimesis* é uma atividade de produção de alguma coisa e, como é sabido, o estagirita explora esse processo especificamente na arte dramática, relacionando *mimesis* e drama. O tema que delimitamos estudar nesse trabalho é a composição da *ação*, cujo embrião está na *fábula* aristotélica. Como observamos no primeiro capítulo, para o filósofo, o drama é ‘imitação’ de uma *ação*, pois é uma arte que se manifesta em *ação*: “como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação (...)” (ARISTÓTELES, 1973a, p. 465). Paul Ricoeur observa que a atividade mimética em Aristóteles relaciona-se com o *mythos*, estabelecendo a ligação já apontada no primeiro capítulo entre *mimesis* e *fábula*, sugerindo assim que uma capacidade mimética na arte dramática encontra-se na “arte de compor” (RICOEUR, 1994, p. 58).

Assim, se compreendemos que a *mimesis* é um processo que se dá na linguagem, que questões essa interpretação pode implicar quando se atenta para a composição da *ação*? Podemos sugerir algumas. A relação entre *mimesis* e composição, retomada nessa nova leitura da *Poética*, parece agora acarretar que os acontecimentos são arranjados levando-se em consideração as possibilidades da linguagem.

Pode-se aceitar, em certa medida, com Aristóteles, que a composição de uma *ação* visa a expressão do acontecível, porém, sem se aceitar que este acontecível, mesmo sendo verossímil, tenha de ter ligações necessárias entre as ações. Para Aristóteles, como vimos, o acontecível, enquanto verossímil, implica o que é necessário; esse caráter de necessidade revelar-se-ia na “coerência, a íntima conexão dos fatos e das ações (...)” (SOUZA, 1973, 487). Como na perspectiva aristotélica de drama ‘imitam-se’ ações humanas, as

semelhanças que se produzem em uma composição são ‘imitações’ de ações humanas que acontecem. Isto quer dizer, as ações podem ser verossímeis sem apresentar ligações necessárias.

A necessidade que se expressa na ligação entre os acontecimentos seria, para Aristóteles, *causal*. No entanto, nem sempre a composição de uma *ação* apresenta-se arranjada por causalidade, tomada em seu sentido *forte*, como na *Poética*. Gagnebin nos lembra um aspecto que pode ajudar a esclarecer esse ponto. Para ela, Walter Benjamin elucida que a capacidade mimética não existe como coisa em si, imutável, mas é inventariada no tempo, “de acordo com as épocas” (1997, p. 98). Ora, a arte dramática na Grécia, particularmente tomada por Aristóteles, o que podemos aceitar, percebe que na construção de uma obra é *necessário* articular-se ações de modo causal, e, a linguagem utilizada na obra expressaria relações causais. Essa seria, se assim podemos especular, uma característica, assumida por Aristóteles, do ‘mundo grego’, expresso também na obra de Sófocles: “Todos os pormenores de *Rei Édipo* são imaginados a fim de fazer valer a fé de Sófocles neste λόγος subjacente; eis a razão porque é verdade afirmar-se que a perfeição da sua forma implica uma ordem do mundo.” (KITTO, 1990, p. 264)<sup>95</sup>. Nessa nova leitura, a composição das ações é, antes de qualquer coisa, linguagem<sup>96</sup>, um campo aberto a possibilidades de composições.

---

<sup>95</sup> Na medida em que o equilíbrio vai tomando o seu lugar, em *Édipo Rei*, o coro canta: “não devemos dizer que um mortal foi feliz de verdade antes dele cruzar as fronteiras da vida inconstante” (SÓFOCLES, 2002, p. 97). Há o acaso nos fatos mundanos, mas, como afirma Kitto, “isto não quer dizer que sejam caóticos” (1990, p. 262). Pois, se o fossem, Jocasta poderia estar certa em descreer dos deuses, mas eles são implacáveis! E isso parece revelar a crença de Sófocles em “uma ordem do mundo” (KITTO, 1990, p. 264).

<sup>96</sup> Em *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*, Walter Benjamin afirma que aquilo que é comunicável se comunica não *através* da linguagem, mas, sim, *na* linguagem. Isso parece querer dizer que o que se comunica na linguagem não se dá ‘através’ dela, como um ‘meio’, mas “a expressão imediata do que nela se transmite” (BENJAMIN, 1992, p. 178). O que é comunicável “constitui, imediatamente, a própria linguagem” (1992, p. 180). Quando se fala: ‘um candeeiro’, não é, de modo algum, o próprio candeeiro, “mas sim, o candeeiro linguagem, o candeeiro na comunicação, o candeeiro na expressão.” (1992, p. 179). Nesse sentido, as ações na linguagem, antes de qualquer tentativa de referência a um ‘real’, revelam-se em diferentes composições.

## 4.2 Um olhar sobre composições: *Busca e Espera*

O drama é ‘imitação’ de uma *ação*. Embora a frase informe muito, não diz muita coisa sem referência a obras específicas, como sugeriu Francis Fergusson (1964, p. 04). Já se observou que Aristóteles não explica o que entendeu pela palavra *ação*, cuja ausência parece cumprir um propósito tácito na *Poética*: a *ação* se insinua na sua composição. Em uma leitura, enquanto a *ação principal* de *Édipo Rei* é a *busca*, em *Esperando Godot* é a *espera*. Movimentos diferentes que manifestam cada qual uma *ação* e uma composição próprias, contudo, são ‘imitações’ de *ações humanas*. Na primeira presenciamos as ações dos heróis orientadas de maneira que se atinja a um fim, mesmo que esse fim seja o das próprias personagens, como vimos na obstinação de Édipo, que, ao tomar conhecimento dos fatos, cega os próprios olhos. Na segunda peça as personagens agem, mas agem para durar, para repetir, para esquecer, para acalmar, enfim, para pular “no formol da eternidade” (JANVIER, 1966, p. 157)<sup>97</sup>: explora-se aqui a *não-ação*.

No capítulo anterior, observamos que as composições nas duas peças permitem perceber a *ação* sob movimentos que manifestam traços do objetivo principal que cada obra comunica, interpretação que deriva do estudo de Francis Fergusson acerca do *ritmo trágico da ação*. O autor investiga em *Édipo Rei* uma característica que “constitui o formato da peça como um todo, [e que] é também o formato de cada episódio” (FERGUSSON, 1964, p. 18). Essa leitura nos servirá de base à nossa relação entre *Édipo Rei* e *Esperando Godot* e será exposta na medida em que traremos passagens das peças à discussão.

---

<sup>97</sup> Nossa tradução de: “dans le formol de l'éternité” (JANVIER, 1966, p. 157).

Ao analisar a obra de Sófocles, Francis Fergusson nos oferece uma leitura que não vem a negar as contribuições aristotélicas, mas as amplia, oferecendo outras perspectivas à leitura. Nela, o *ritmo trágico da ação* pode ser percebido em um movimento composto por três momentos, os quais formam versões reduzidas da peça.

{  
 \* *Propósito*;  
 \* *Paixão*;  
 \* *Percepção*.

No início da *ação* de *Édipo Rei* se manifesta o *propósito*: a *busca* do assassino de Laio. Observamos no capítulo anterior que o objetivo é manifesto quando Creonte, trazendo notícias de Delfos, anuncia que a morte de Laio deve ser expiada. Édipo manifesta a sua decisão de encontrá-lo: “Pois bem: eu mesmo remontando à sua origem, hei de torná-los evidentes sem demora (...) Querendo o deus, quando voltarmos a encontrar-nos teremos satisfeito este nosso desejo, pois o contrário será nossa perdição” (SÓFOCLES, 2002, p. 25 - 26).

No entanto, esse *objetivo*:

(...) encontra dificuldades imprevistas, e evidências que não coincidem, e assim abalam aquele propósito, tal como era compreendido inicialmente; com isso os personagens são vítimas do lamentável e terrível sentimento do mistério da situação humana (FERGUSSON, 1964, p. 18).

O propósito da *ação* sofre abalos gerados pela luta entre as personagens. Um desses confrontos, já trazido ao texto, é o encontro entre Édipo e Tirésias. Recapitulemos. Após assumir a responsabilidade pela *busca*, Édipo, apoiado pelo coro, manda trazer ao palácio Tirésias para auxiliar nas investigações. Conduzido por um menino, o sacerdote se apresenta em frente ao palácio. As duas personagens mostram-se em pólos opostos: Édipo, rei de Tebas, possui uma visão clara, enquanto Tirésias, sacerdote, possui uma visão misteriosa para os demais. No início do diálogo, Édipo toma a iniciativa e interroga-o a fim de esclarecer suas dúvidas. Tirésias titubeia em responder. Percebendo a defensiva do sacerdote, o protagonista, então, age atacando. Para Fergusson, a luta é envolvida por uma *paixão*, a qual, inspirando as falas das personagens, faz com que o propósito seja abalado.

Nesse trecho, a crença, a visão e, portanto, os propósitos de cada um dos antagonistas estão em frontal oposição ao do outro. Porque ambos se identificam tão completamente com seus pontos de vista, seus propósitos, a luta desce de vez do nível da dialética a um nível abaixo do irracional: torna-se cruelmente *ad hominem* (FERGUSSON, 1964, p. 21).

Mas, ao final da luta, é Édipo quem leva o pior golpe: “Pois ouve bem: és o assassino que procuras!” (SÓFOCLES, 2002, p. 35). Ao final, como vimos, Tirésias apresenta sua visão:

Agora ouve: o homem que vens procurando  
entre ameaças e discursos incessantes  
sobre o crime contra o rei Laio, esse homem, Édipo,  
está aqui em Tebas e se faz passar  
por estrangeiro, mas todos verão bem cedo  
que ele nasceu aqui e essa revelação  
não há de lhe proporcionar prazer algum; (...)  
Dentro de pouco tempo saberão que ele  
ao mesmo tempo é irmão e pai dos muitos filhos  
com quem vive, filho e consorte da mulher  
de quem nasceu; e que ele fecundou a esposa  
do próprio pai depois de havê-lo assassinado! (...)  
(SÓFOCLES, 2002, p. 40).

Ao final do confronto, o coro, contribuindo “para a elaboração dos ritmos cruzados” (KITTO, 1990, p. 291), percebe no *agon* das personagens a possibilidade de Édipo ser o próprio responsável pela morte de Laio. O coro permanece no palco e canta a duplicidade originada no enfrentamento das personagens, o qual percebe “as imagens sugestivas, mas misteriosas, que a paixão, resultante do *agon*, produz neles” (FERGUSSON, 1964, p. 23), e a traz à *ação*:

Quem perpetró com as mãos ensangüentadas  
 indescritíveis, torpes atentados  
 segundo a voz da fatídica da pedra  
 de onde provém o oráculo de Delfos?  
 Para o culpado já chegou a hora  
 de iniciar súbita fuga igual  
 à dos corcéis velozes como os ventos  
 pois o filho de Zeus, divino Apolo,  
 armado de relâmpagos ardentes  
 lança-se contra ele juntamente  
 com as infalíveis, as terríveis Fúrias. (...)  
 Jamais, antes de ver ratificada  
 a fala do adivinho, darei crédito  
 à acusação lançada contra Édipo;  
 (2002, p. 40 - 41).

Os contornos de sua percepção ainda são vagos, pois a posição de Tirésias talvez seja uma “visão ilusória” (FERGUSSON, 1964, p. 24). Ou mesmo, o que saberia Édipo? Nem as personagens, nem o coro parecem alcançar por completo o propósito, revelação que só se manifesta quando Édipo, sem mais dúvidas ou esperanças, revela ser aquele que (se) *busca*, confirmando as palavras proféticas de Tirésias.

A *ação* em *Édipo Rei* é a *busca*, porém, como vimos, esse propósito sofre oscilações pela paixão originada nas lutas entre as personagens, as quais possibilitam que imagens sejam trazidas ao palco fazendo emergir percepções do propósito, percebidas e manifestadas pelo coro. A paixão, além de abalar o propósito da *ação* no transcorrer do drama, possibilitando contornos do mesmo, desperta nas personagens, que se entregam sem reserva à luta, uma espécie de sofrimento. Por esse viés, parece fazer sentido a pergunta de Kitto em seus estudos sobre a tragédia: “aquele que pratica uma ação deve sofrer?” (1990, p. 262). O agente *deve* sofrer por que transgride a medida? Revela-se a suposta antítese sofocliana entre a vontade humana e as disposições do destino ao qual está abandonado? (LESKY, 1990, p. 139). Seria uma ironia de Sófocles encarar a condição humana como uma “servidão da alma em um mundo que lhe é totalmente estranho”? (FERGUSSON, 1964, p. 32).

De um modo geral, considera-se que nas tragédias de Sófocles a existência humana, e sua vulnerabilidade, mostram-se no atrito de dois pólos: por um lado, o ser humano, e, por outro, uma ordem (LESKY, 1990, p. 25). Nessa condição, o herói, após transgredir uma medida, *hybris*, sofre a manifestação de uma ordem objetiva que lhe é imposta (BORNHEIM, 1975, p. 89). Como vimos na retomada do tema em Hegel, uma *ação dramática* se desenvolve na proporção em que uma personagem se lança em conflito contra uma ordem estabelecida. Contrariamente a Ismênia, que se retira da possibilidade direta do conflito, Antígona, ao cumprir o ato de sepultamento do irmão, venerando Hades e os laços sangüíneos, confronta a ordem e sofre profundamente pelo seu ato desmedido. Essa característica se transforma na contemporaneidade, não se está lutando mais contra uma ordem estabelecida:

E por que dizer que o herói absurdo (logo ele que é um anti-herói) é trágico? Mais do que inspirar a sensação de grandeza humana ou da dimensão cósmica ou telúrica à qual pertence o homem, ele transmite o sem-sentido da existência. (BORNHEIM, 1975, p. 89).

Assim, podemos estender a questão de Kitto e perguntar: quem não pratica uma ‘ação’ (deve) sofre? A reflexão enfraqueceria a dor daquele que não se lança à luta? A personagem não se oporia a um *dever ser*<sup>98</sup>? Essas perguntas nos levam à obra de Samuel Beckett: “ele descreve o humano desnudo e privado de mitos reconfortantes à espera de validação por uma fonte mais alta” (BOXALL, 2000, p. 13)<sup>99</sup>. A peça de Beckett torna-se trágica na proporção em que coloca o ser humano desprovido de qualquer sentido, circundando-o em um *mundo absurdo* (2000, p. 13). De acordo com Bornheim, a experiência trágica do século XX é substituída: “o cosmo é deslocado a favor do caos” (1975, p. 90). Em *Esperando Godot*, o ser humano não mais se lança contra uma ordem pré-estabelecida, mas *espera* por algo, mesmo não sabendo se virá. Isso abre a possibilidade, nessa peça, de que a existência humana se expresse em uma série de repetições (às vezes sem sentido) que garantam o preenchimento do vazio ao qual as personagens estão expostas.

Na abertura, Estragon, após uma série de esforços vãos, em uma fala ‘profética’, como sugere Andrade (2005, p. 11), anuncia: “Nada a fazer” (BECKETT, 2005, p. 17). A frase desvela aqui a condição paradoxal em que a dupla de personagens se encontra: elas aguardam por algo que nunca se mostrará. Estragon revela e Vladimir confirma: não a nada que se possa fazer, não há nada pelo que se possa lutar.

---

<sup>98</sup> Essa questão toca um ponto importante na teoria hegeliana de drama. A *ação dramática*, como vimos, constitui-se na fusão da lírica e da épica – sendo esta relacionada a um *dever ser*. Porém, até que ponto o campo épico no drama contemporâneo teria sentido quando não há uma ordem estabelecida na qual as personagens se lançam contra? Essa questão é sugerida por Bornheim (1975, p. 86).

<sup>99</sup> Nossa tradução de: “He depicts the naked human deprived of all comforting myths, awaiting validation from a higher source” (BOXALL, 2000, p.13).



Enquanto Estragon e Vladimir esperam por Godot, Lucky e Pozzo, ligados por uma corda, viajam em direção ao mercado de *Saint-Sauveur*. Na dupla de *clochards* não surgem mudanças aparentes, ao passo que na dupla de viajantes, talvez ironicamente, uma aparece muda e a outra cega no segundo ato. Porém, nenhuma das duas maneiras de viver parece “mais significativa do que a outra: os viajantes caem e os vagabundos continuam, frustrados, esperando” (WILLIAMS, 2002, p. 201 – 202). Não há como fugir da condição humana, mas as experiências interferem nos seres humanos que escolhem (2002, p. 202). O tempo, em constante mudança, impõe-se sobre as personagens, “não há como fugir das horas e dos dias” (BECKETT, 2003, p. 11). O sentido de mudança, aqui, entretanto, é ilusório, “quanto mais as coisas mudam mais elas são as mesmas” (ESSLIN, 1968, p. 45), o que revela uma “terrível estabilidade do mundo” (1968, p. 46). O autor destaca uma passagem de *Esperando Godot*, na qual Pozzo indica a atividade destruidora do tempo:

Vous n'avez pas fini de m'empoisonner avec vos histoires de temps? C'est insensé! Quand! Quand! Un jour, ça ne vous suffit pas, un jour pareil aux autres il est devenu muet, un jour je suis devenu aveugle, un jour nous deviendrons sourds, un jour nous sommes nés, un jour nous mourrons, le même jour, le même instant, ça ne vous suffit pas? (*Plus posément.*) Elles accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant, puis c'est la nuit à nouveau.” (BECKETT, 1952, p. 126)<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> “Pozzo (*subitamente furioso*) Você não cessa de me atormentar com suas histórias sobre o tempo!? É abominável! Quando! Quando! Um dia, será que isso não lhe basta, um dia como qualquer outro dia, um dia ele ficou mudo, um dia eu fiquei cego, um dia vamos ficar surdos, um dia nascemos, um dia morremos, o mesmo dia, o mesmo segundo, será que isso não lhe basta? (*mais calmo*) O nascimento ocorre com um pé na cova, a luz brilha um instante, e depois surge novamente a noite.” (BECKETT, 1976, p. 176).

Para Vladimir e Estragon resta a *espera* por Godot, *propósito* do qual não se consegue escapar. Ao invés da *ação* sofrer um abalo por uma paixão, o propósito, aqui, parece se relacionar com a *resignação*, a qual é preenchida por ações sem finalidade. Encurralados num beco sem saída, Vladimir e Estragon, concomitantemente, com uma forte comicidade, tentam suavizar a condição, mas não a transpõem. Seria essa uma peça trágica que mostra o ser humano morto, mas comicamente convicto de que está vivo quando, supostamente, sugere passatempos para dar a impressão de que existe? (BROOK, 1995, p. 53).

As personagens, nessa leitura, não lutam contra um princípio (Estado, família, ordem divina), pelo contrário, permanecem no mesmo lugar elucubrando possíveis desfechos: “Pode ser que hoje à noite durmamos na casa dele, aquecidos, secos, de barriga cheia, sobre a palha. Vale a pena esperar, não vale?” (BECKETT, 2005, p. 42)<sup>101</sup>. Podemos nos perguntar junto com Estragon: qual é o papel deles nisso? Vladimir é quem sugere uma resposta: “o de suplicantes” (BECKETT, 2005, p. 40). Mas, Estragon replica: “E os nossos direitos? Evaporaram?” (2005, p. 40) Após um riso, abruptamente cortado, Vladimir confessa: “Acabamos com eles” (2005, p. 40). A rubrica marca o retraimento: “*Silêncio. Permanecem imóveis, braços pendentes, cabeças caídas, joelhos arqueados*” (2005, p. 40)<sup>102</sup>.

---

<sup>101</sup> Qual seria o conflito de *Esperando Godot* na perspectiva hegeliana? Não nos parece haver. Pois as personagens não se lançam contra nada, elas somente esperam. Poderíamos ainda nos perguntar: haveria uma *ação dramática*, na peça, no sentido hegeliano?

<sup>102</sup> A *resignação* causaria sofrimento às personagens? De acordo com Bornheim, há uma dor na tragédia moderna, (o que parece acontecer também aqui), porém se supõe um ato de reflexão sobre a própria dor (1975, p. 87).

O fluxo temporal da *espera* se manifesta na própria circularidade das ações (JANVIER, 1964, p.146). Desabafa Vladimir: “Diga qualquer coisa!” (BECKETT, 2005, p. 122). Estragon sugere: “E se você cantasse?” (2005, p. 123). Vladimir pensa e responde: “Ah, não. Só temos que recomeçar.” (2005, p. 123). O *refrão* em referência a Godot parece marcar esse retorno, momento em que um ciclo termina e outro re-começa:

**Estragon:** Je suis fatigüe. (*un temps*) Allons-nous-en.  
**Vladimir:** On ne peut pas.  
**Estragon:** Pourquoi?  
**Vladimir:** **On attend Godot.** [grifo nosso]  
**Estragon:** C'est vrai. (*un temps*) Alors comment faire?  
**Vladimir:** Il n'y a rien à faire.  
**Estragon:** Mais moi je n'en peux plus.  
**Vladimir:** Veux-tu un radis?  
 (BECKETT, 1952, p. 95 – 96)<sup>103</sup>.

Ao trazer a *espera* sob forma de refrão, a dupla estaria ciente de sua condição? Haveria no refrão uma possibilidade de *percepção* do propósito? Talvez as personagens não escapem da circularidade de suas próprias ações, as quais parecem ser, a todo custo, retomadas. Por outro lado, parece haver pequenos momentos em que as personagens sugerem especular sobre sua condição. Como nessa passagem em que Vladimir parece indagar sobre a insuficiência de um sentido, ou de uma resposta, que tais questões revelam àqueles que buscam questioná-las:

---

<sup>103</sup> “Estragon: Estou cansado. (*pausa*) Vamos embora. Vladimir: A gente não pode. Estragon: Por quê? Vladimir: Estamos esperando Godot. Estragon: É mesmo (*pausa*). O que vamos fazer, então? Vladimir: Não há nada a fazer. Estragon: Mas não agüento mais. Vladimir: Quer um rabanete?”. (BECKETT, 2005, p. 135).

Est-ce que j'ai dormi, pendant que les autres souffraient? Est-ce que je dors en ce moment? Demain, quand je croirai me réveiller, que dirai-je de cette journée? Qu'avec Estragon mon ami, à cet endroit, jusqu'à la tombée de la nuit, j'ai attendu Godot? Que Pozzo est passé, avec son porteur, et qu'il nous a parlé? Sans doute. Mais dans tout cela qu'y aura-t-il de vrai? (*Estragon, s'étant acharné en vain sur ses chaussures, s'est assoupi à nouveau. Vladimir le regarde.*) Lui ne saura rien. Il parlera des coups qu'il a reçus et je lui donnerai une carotte. (...) On a le temps de vieillir. L'air est plein de nos cris. (*Il écoute*). Mais l'habitude est une grande sourdine. (*Il regarde Estragon*). Moi aussi, un autre me regarde, en se disant, Il dort, il ne sait pas, qu'il dorme. (*un temps*) Je ne peux pas continuer. (*un temps*) Qu'est-ce que j'ai dit?<sup>104</sup>

Em uma fração de segundos, no entanto, ele esquece o que disse. O menino, mensageiro de Godot, entra em cena. Vladimir, virando-se, diz: “Aí vamos nós de novo” (BECKETT, 2005, p. 186). As personagens, como sugerimos logo acima, parecem presas a circularidade de suas próprias ações, não sabendo exatamente o porquê esperam, simplesmente esperam (BERRETTINI, 2004, p. 116 - 117). Contudo, o refrão de referência a Godot poderia ser considerado como uma revelação do *propósito* da peça?

Talvez. Podemos dizer que o *propósito* ganha contorno, ainda que vago, no *refrão*, onde um ciclo começa e outro termina, mas as personagens o pronunciam como um hábito, isto é, como uma repetição. Quando se diz que o *propósito* se mostra de maneira vaga, quer-se dizer que não se revela por completo, pois as personagens, após pronunciá-lo, retomam suas ações, dando a impressão, no decorrer da peça, da possível chegada de Godot. Esses contornos ficam ecoando até o último *refrão* no segundo ato, momento em que a chegada de Godot se mostra ilusória:

---

<sup>104</sup> “Vladimir: Eu estava dormindo, enquanto os outros sofriam? Estarei dormindo agora? Amanhã, quando eu estiver pensando que acordei, que direi do dia de hoje? Que junto com Estragon, meu amigo, neste lugar, até o cair da noite, eu esperei por Godot? Que Pozzo passou com seu escravo e falou conosco? Sem dúvida. Mas o que haverá de verdade em tudo isso? (*Estragon, que tentara em vão tirar os seus sapatos, cochilou de novo. Vladimir o contempla*) Ele não saberá de nada. Ele falará dos golpes que recebeu e eu lhe darei uma cenoura. (...) Temos tempo de envelhecer. O ar está cheio de nossos gritos. (*Escuta*) Mas o hábito é uma grande surdina. (*Olha Estragon*) Também para mim alguém está olhando, também sobre mim alguém estará dizendo: Ele está dormindo, ele não sabe nada, deixe-o dormir. (*pausa*) Não posso mais continuar. (*pausa*) O que foi que eu disse?” (BECKETT, 1976, p. 178).

**Vladimir:** Alors, on y va?

**Estragon:** Allons-y.

*Ils ne bougent pas.*  
(BECKETT, 1952, p. 134)<sup>105</sup>.

Tentamos mostrar nessa leitura três movimentos que se manifestam como versões reduzidas da peça como um todo:

- \* *Propósito*;
- \* *Resignação*;
- \* *Refrão*.

O *propósito* é manifesto: a *espera* por Godot. Envolvida pela *resignação*, a *espera* torna-se algo a ser preenchido, cuja finalidade não as leva a lugar nenhum. O *propósito* se revela no *refrão*, porém não nos parece haver uma consciência das personagens, elas o retomam como uma rotina, assim como retomam suas atividades. Esse movimento de três estágios - *propósito-resignação-refrão* - compreenderia uma *ação circular* e manifesta uma versão reduzida da obra como um todo<sup>106</sup>.

<sup>105</sup> “Vladimir: Então, vamos embora? Estragon: Vamos lá. *Não se mexem.*” (BECKETT, 2005, p. 195).

<sup>106</sup> Essa aproximação a partir dos três movimentos expostos acima poderia nos levar a outras questões. Como, por exemplo, teria a obra de Beckett um sentido mais amplo do que um ‘problema’ de duas personagens que estão esperando por alguém ou alguma coisa? Essa pergunta é posta, principalmente, a partir de nossa leitura do texto de Fergusson, onde o autor relaciona *Édipo Rei* e *Hamlet* (FERGUSSON, 1964, p. 114).

### 4.3 Ação circular: as ações cotidianas em *Esperando Godot*

A *espera*, inexorável à condição humana, é posta sob dois traços, e a *ação* se manifesta, aqui, “sob duas rubricas” (BECKETT, 2003, p. 09): Godot não virá, mas as personagens esperam. Arquitetada em um conjunto de contrastes, *Esperando Godot* movimenta-se a partir de um paradoxo que não parece encontrar desfecho. Esse jogo será apresentado relacionando-o à composição da *ação* enraizada nas *ações cotidianas*. Para isso, centraremos a discussão, sobretudo, nas ações de Vladimir e Estragon, considerando-as como peças-chaves.

Como vimos, a condição das personagens é revelada logo na abertura. Em um entardecer, em uma estrada de todos e de ninguém, perto de uma árvore desfolhada, Estragon e Vladimir passam o tempo<sup>107</sup>. Explora-se uma situação estática, onde nada acontece, mas, ao mesmo tempo, a *espera* nos dá a impressão de movimento. A circularidade das ações parece alicerçada em um pivô de mobilidade ilusória, isto é, por mais que as personagens se movimentem incessantemente, não saem do lugar. Tirar as botas, comer uma cenoura, reclamar do chapéu, carregar malas, contar anedotas, praticar exercícios, brincar de representar, conversar, entre outras coisas, são ações que não impulsionam as personagens a sair do lugar, apenas, como já vimos, suavizam o tempo da *espera*.

---

<sup>107</sup> Que lugar é esse? Depois da bomba atômica? (BROOK, 1995, p. 53).

Essas ações em *Esperando Godot* parecem revelar traços da vida cotidiana, assemelhando-se às ações cotidianas. Para Eric Bentley, como já observamos, as ações constituem a ‘matéria-prima’ do drama, aquilo que o autor chamou de “o solo da arte dramática” (1981, p. 23). Se assim for, podemos nos perguntar: como essas ações cotidianas podem auxiliar na composição da *ação* em *Esperando Godot*? Realizar atividades como brincar, comer, contar piadas, entre outras, como já apontamos, são tipos de coisas que acontecem na vida das personagens. Imediatamente após comer, pode-se levantar para calçar os sapatos, mas, também se poderia tentar um enforcamento na única árvore do cenário. Depois de uma tentativa frustrada de suicídio, o que levaria Vladimir a cantar e Estragon a dormir?

A relação entre as ações cotidianas não parece obedecer a um princípio forte de conexão, como o *princípio de causalidade*, mencionado por Aristóteles, uma sucessão entre acontecimentos, ligados por nexos *necessários*:

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade.  
(ARISTÓTELES, 1973a, p. 451).

Isso implica entender que a ligação entre as ações, na *Poética*, é causal. As ações não parecem estar desvinculadas do princípio de causalidade: dada uma causa, um efeito sempre é esperado. O uso das ações cotidianas em *Esperando Godot* não se orienta a partir dessa regra aristotélica<sup>108</sup>. Nada implica que elas devam brincar de representar, o que seria o efeito, porque comeram cenouras, o que seria a causa.

---

<sup>108</sup> Cabe salientar que a idéia de que o chamado *Teatro do Absurdo* não segue uma regra de necessidade é comumente encontrada na fortuna crítica.

Parece-nos que podemos aqui considerar duas questões. Em primeiro lugar, qual o motivo que leva as personagens a esperar? Não parece haver *uma* justificação para tal. A dupla aguarda, mas não parece saber exatamente o por quê. Conformadas à condição, sentindo-se, como dizem, amarradas a Godot, Estragon e Vladimir parecem condenadas a suportar uma vida sem justificação (BERRETTINI, 2004, p. 116 - 117):

**Vladimir:** Je suis curieux de savoir ce qu'il va nous dire. Ça ne nous engage à rien.

**Estragon:** Qu'est-ce qu'on lui a demandé au juste?

**Vladimir:** Tu n'étais pas là?

**Estragon:** Je n'ai pas fait attention.

**Vladimir:** Eh bien... Rien de bien précis.

**Estragon:** Une sorte de prière.

**Vladimir:** Voilà.

**Estragon:** Une vague supplique.

**Vladimir:** Si tu veux.

**Estragon:** Et qu'a-t-il répondu?

**Vladimir:** Qu'il verrait.

**Estragon:** Qu'il ne pouvait rien promettre.

**Vladimir:** Qu'il lui fallait réfléchir.

**Estragon:** A tête reposée.

**Vladimir:** Consulter sa famille.

**Estragon:** Ses amis.

**Vladimir:** Ses agents.

**Estragon:** Ses correspondants.

**Vladimir:** Ses registres.

**Estragon:** Son compte en banque.

**Vladimir:** Avant de se prononcer.

**Estragon:** C'est normal.

**Vladimir:** N'est-ce pas?

**Estragon:** Il me semble.

**Vladimir:** A moi aussi.

(BECKETT, 1952, p. 23 - 24)<sup>109</sup>.

---

<sup>109</sup> “Vladimir: Estou curioso para saber o que ele vai propor. Sem compromisso. Estragon: O que era mesmo que queríamos dele? Vladimir: Você não estava junto? Estragon: Não prestei muita atenção. Vladimir: Ah, nada de muito específico. Estragon: Um tipo de prece. Vladimir: Isso! Estragon: Uma vaga súplica. Vladimir: Exatamente! Estragon: E o que ele respondeu? Vladimir: Que ia ver. Estragon: Que não podia prometer nada. Vladimir: Que precisava pensar mais. Estragon: Dormir sobre o assunto. Vladimir: Consultar a família. Estragon: Os amigos. Vladimir: Os agentes. Estragon: Os correspondentes. Vladimir: Os registros. Estragon: O saldo do banco. Vladimir: Antes de se pronunciar. Estragon: Nada mais normal. Vladimir: Não é mesmo? Estragon: Não é mesmo? Estragon: A mim, parece. Vladimir: Também a mim.” (BECKETT, 2005, p. 38 - 39).



Em segundo lugar, podemos voltar nossa atenção para uma possibilidade de ligação entre as ações da obra. Em *Esperando Godot*, pelo fim da peça já estar dado, as personagens escolhem pequenas ações para se manterem na condição de *espera*. Parece que poderiam ser outras ações que não as escolhidas, cuja escolha não pareceria alterar o *leitmotiv* da obra. De elas brincarem de representar Pozzo e Lucky ou praticar exercícios para acalmar não está implicada, por exemplo, a chegada ou uma notícia de Godot. Se o princípio aristotélico da causalidade estivesse sendo utilizado aqui, necessariamente uma ‘ação’ implicaria a outra, o vínculo seria necessário. Também, ter-se-ia que buscar um desfecho final à peça, uma resolução, uma resposta a um suposto conflito inicial. Diferente disso, em *Esperando Godot* ‘início’ e ‘fim’ parecem estar vinculados, não se sai da *espera* para a *espera*, se *permanece na espera*. A *ação circular* não impulsiona a busca por um desfecho da situação, ela é somente condição de meio<sup>110</sup>.

Mas, o que faria as personagens permanecer esperando? Para elas, a *espera* por Godot é uma rotina (ESSLIN, 1968, p. 52). Parece que o *hábito* de aguardar impede-as de sair do lugar. Se, por um lado, não há um motivo para aguardar, por outro “de todas as plantas humanas (...) o Hábito é a que requer menos cuidado e é a primeira a surgir na aparente desolação da pedra nua” (PROUST, citado por BECKETT, 2003, p. 27)<sup>111</sup>. Nesse ensaio sobre a obra de Proust, Samuel Beckett define o hábito como “o lastro que acorrenta o cão a seu vômito” (BECKETT, 2003, p. 17). Mas, aí, o autor concebe *suspensões* de tal vigilância, concessão que não parece haver em *Esperando Godot*. Vladimir e Estragon são (estão), como dizem, inesgotáveis<sup>112</sup>:

---

<sup>110</sup> Esse argumento pode ser encontrado na fortuna crítica da obra.

<sup>111</sup> A relação entre o ensaio *Proust* e a obra *Esperando Godot* pode ser encontrada na fortuna crítica.

<sup>112</sup> Indicação feita por Martin Esslin. (1968, p. 53).

**Vladimir:** C'est vrai, nous sommes intarissables.

**Estragon:** C'est pour ne pas penser.

**Vladimir:** Nous avons des excuses.

**Estragon:** C'est pour ne pas entendre.

**Vladimir:** Nous avons nos raisons.

**Estragon:** Toutes les voix mortes.

**Vladimir:** Ça fait un bruit d'ailes.

**Estragon:** De feuilles.

**Vladimir:** De sable.

**Estragon:** De feuilles.

*Silence*

**Vladimir:** Elles parlent toutes em même temps.

**Estragon:** Chacune à part soi.

*Silence*

**Vladimir:** Plutôt elles chuchotent.

**Estragon:** Elles murmurent.

**Vladimir:** Elles bruissent.

**Estragon:** Elles murmurent.

(BECKETT, 1952, p. 87 - 88)<sup>113</sup>.

A presença de quatro ou cinco folhas na árvore, no segundo ato, parece confirmar “um espaço metafórico de um tempo a repetição” (JANVIER, 1966, p. 145)<sup>114</sup>. O segundo ato nos leva ao amanhã, mas “a vida é um hábito” (BECKETT, 2003, p. 17), e o novo ciclo se manifesta na mesma hora e no mesmo lugar (JANVIER, 1966, p. 146). O que a dupla refaz, rediz, retoma para evadir-se da angústia de esperar? A circularidade, aqui, imobiliza-as, como revela Estragon: “Estamos sempre achando alguma coisa, não é Didi, para dar a impressão de que existimos?” (BECKETT, 2005, p. 138)<sup>115</sup>.

<sup>113</sup> “É verdade, somos inesgotáveis. Estragon: Para não pensar. Vladimir: Temos nossas desculpas. Estragon: Para não ouvir. Vladimir: Temos nossas razões. Estragon: Todas as vozes estão mortas. Vladimir: Um rumor de asas. Estragon: De folhas. Vladimir: De areia. Estragon: De folhas. *Silêncio*. Vladimir: Falam todas ao mesmo tempo. Estragon: Cada uma consigo própria. *Silêncio*. Vladimir: Melhor, cochicham. Estragon: Murmuram. Vladimir: Sussuram. Estragon: Murmuram.” (BECKETT, 2005, p. 120 - 121).

<sup>114</sup> Nossa tradução de: “espace lui-même métaphorique d'un temps à répétition”. (JANVIER, 1964, p. 145).

<sup>115</sup> O hábito, monstro *horroroso*, como o denomina Estragon, impede que qualquer *encanto* ou *crudade* seja vislumbrado: “o hábito usual de viver é tão incapaz de lidar com o mistério de um céu incomum ou de um quarto estranho” (BECKETT, 2003, p. 19). O ar poderia, diz Vladimir, ficar “repleto dos nossos gritos.” (BECKETT, 2005, p. 186). De desespero? Mas as *folhas estão mortas*. “O hábito é uma grande surdina.” (2005, p. 186). Elas apenas *murmuram*.

Embora o modo como são manifestas as ações do primeiro e do segundo ato se diferenciem, elas parecem se repetir nos dois atos. Por exemplo, no primeiro ato elas *comem* cenouras, no segundo, *tentam comer* rabanetes; no primeiro, Estragon não *consegue tirar* os sapatos, no segundo, *tira* os sapatos; no primeiro, *representam* estar diante de um público, no segundo *representam* ser Pozzo e Lucky; no primeiro, *conversam* sobre a árvore desfolhada, no segundo, *conversam* sobre a árvore com algumas folhas. O hábito seria a “repetição de um mesmo esforço (...) num sistema fechado de movimentos automáticos que se sucedem na mesma ordem e ocupam o mesmo tempo” (BERGSON, 1999, p. 86)<sup>116</sup>.

Nessa perspectiva, a peça compõe um arranjo, cujas ligações se expressam no contínuo e nas interrupções das repetições ‘impulsionadas’ pelo hábito, sempre lembrado no refrão. A ligação entre as ações preserva essa condição. Isto é, a composição das ações circulares, remissões habituais, preserva o hábito de esperar. Nesse sentido, sempre retornam ao mesmo ponto: *Estamos esperando Godot*. Não há avanço, embora haja movimento<sup>117</sup>.

Dizer que as personagens estão resignadas não é o mesmo que dizer que estão imóveis. Os jogos para passar o tempo, os quais parecem ser ‘periféricos’ na obra, ‘refletem’ a *espera* por ângulos diferentes<sup>118</sup>. Comer cenouras, por exemplo, não implica diretamente esperar por Godot, mas, enquanto come, Estragon diz “quanto mais vai, pior fica”, enquanto Vladimir diz “vou me acostumando aos poucos” (BECKETT, 2005, p. 45).

---

<sup>116</sup> Nessa passagem, tomamos emprestada uma discussão onde Henri Bergson relaciona uma atividade específica da *memória* ao *hábito*. (BERGSON, 1999, p. 85 - 98).

<sup>117</sup> Como vimos no segundo capítulo, de acordo com George Steiner (1990, p. 24 – 25), o uso da fala cotidiana, aqui, parece explorar as suas imprecisões. Em que sentido poder-se-ia compreender uma relação entre fala cotidiana e hábito? A falibilidade da linguagem à qual Beckett aponta na peça expressaria uma espécie de incomunicabilidade entre as personagens?

<sup>118</sup> Estamos nos valendo, para tal interpretação, do conceito de *refletor* estudado por Francis Fergusson. (1964, p. 99). De um modo geral, esse conceito é utilizado pelo autor para tratar de ações que, aparentemente, não visam diretamente à *ação principal* de uma obra. Mas, essas ações, chamadas periféricas, refletem a *ação principal*, contribuindo para o seu ‘desenrolar’ (1964, p. 99).

O *costume* por esperar parece transformar o verbo em *esperando*. As ações habituais, além de manter as personagens no mesmo ato, refletem a condição em que se encontram, amarrando permanentemente as personagens no propósito. À medida que as ações vão refletindo o propósito, a partir dos ângulos que são tomados, permitem a suspeita de que ora é salvação, ora danação. Como diz Ferguson, “a ação do drama (...) é apresentada à proporção que cada personagem a apresenta (...) de acordo com suas luzes” (1964, p. 99).

Nega-se, aqui, a *organização* do acontecível, para Aristóteles, enquanto verossímil e necessária, ou seja, nega-se que é necessário expressar-se numa ligação causal entre os acontecimentos, orientados a cumprir uma progressão linear das ações até um determinado fim. Embora não haja esse tipo de composição na peça, continuamos tendo ações. Nessa perspectiva, o *hábito* pode ser compreendido como aquilo que mantém as personagens na *espera*. Mas como as ações se articulam, na *espera*, em *Esperando Godot*? As conexões que vão se sucedendo parecem ser de *causa e efeito*, cujo enlace não é *necessário*, como vimos em Aristóteles, mas seria uma associação por *costumes*: “a mesma conversa, há cinquenta anos” (BECKETT, 2005, p. 130)<sup>119</sup>. Com maior ou menor grau de possibilidade, vai-se, ao que parece, associando as ações umas as outras:

---

<sup>119</sup> As ligações entre as ações, em Aristóteles, como vimos, são causais, mas essa ‘causalidade’ é compreendida em um sentido forte do termo, ou seja, sempre que se dá A, por exemplo, *deve* se dar B. Em *Esperando Godot* parece-nos que não há esse *dever*. Isto é, quando se dá A, por exemplo, *pode* se dar B, mas *poderia* também se dar outra coisa. Esse aspecto do princípio de causalidade foi notado por David Hume (1989, p. 37 - 47). Ao discutir o princípio, o filósofo sugeriu que a conexão causal entre os acontecimentos se dá a partir de inferências passadas, o que oferece, segundo o filósofo, um padrão de juízo futuro. Como se percebe que as árvores florescem na primavera, espera-se que aconteça o mesmo na próxima primavera. Disso pode-se dizer que a causalidade ou conexão causal entre os acontecimentos não é necessária, pois pode ser o caso de que as árvores não floresçam na primavera seguinte, mas contingente, fruto de uma relação costumeira: “Este princípio é o costume (*custom*) ou hábito (*habit*), pois, onde quer que a repetição de qualquer acto ou operação particular manifeste uma propensão para renovar o mesmo acto ou operação, sem ser impulsionado por raciocínio ou processo algum do entendimento (*understanding*), dizemos sempre que essa propensão é o efeito do *costume*.” Essa leitura permite-nos dizer que a conexão entre as ações em *Esperando Godot* é causal, tomada em seu sentido costumeiro. Por exemplo, após contar uma anedota ao companheiro, Vladimir poderia comer uma cenoura, ou poderia praticar exercícios, ou tantas outras possibilidades.

o hábito é o acordo efetuado entre o indivíduo e seu meio, ou entre o indivíduo e suas próprias excentricidades orgânicas, a garantia de uma fosca inviolabilidade, o pára-raios de uma existência (...) Respirar é um hábito (...) A criação do mundo não foi um evento único e primordial, é um acontecimento que se repete a cada dia. (BECKETT, 2003, p. 17 – 18).

Nessa perspectiva, as ações em *Esperando Godot* refletem a ação da *espera*, cuja manifestação oscila em movimentos como, por exemplo, o trágico e cômico, a mobilidade e imobilidade, a esperança e descrença, sugerindo uma *metáfora* àquilo que poderia significar Godot. Eles esperam o quê? Quem? A salvação? A danação? A ação de *Esperando Godot* revela-se *metaforicamente*<sup>120</sup>.

---

<sup>120</sup> Parece revelar-se, exclusivamente, por uma operação metafórica, ou melhor, alegórica, no sentido benjaminiano: não há a menor possibilidade de uma leitura ‘salvadora’, que nos garantisse o *sentido*.

## *Considerações finais*

Investigar a questão da *mimesis* é caminhar em um terreno sinuoso. Percorremos, nesse sentido, um traçado que remonta à antiguidade, particularmente a Aristóteles. Em uma leitura da *Poética* apreendemos o conceito de *mimesis* tomado como ‘imitação’. O termo utilizado pelo filósofo pressupõe o uso atribuído por Platão. No entanto, o tratamento dispensado à questão lhes é distinto. Para o último, em uma leitura tradicional, o sentido de *mimesis* é ‘reprodução’, ‘cópia da cópia’, simulacro, ou seja, um obstáculo a ser superado para o caminho do conhecimento.

Para o primeiro, a arte em geral é *mimesis*, ‘imita’ emoções, caracteres e ações. Ao destacar os dois motivos que originam a arte, Aristóteles mostra que é no ato de reconhecimento que a *mimesis* possibilita uma ‘contemplação’ do objeto ‘imitado’. Essa passagem é relida no século XX. Observou-se, nessa retomada, que a *mimesis* se mostra como um processo de reconhecimento e de produção de semelhanças, como destacou Walter Benjamin. Essa perspectiva compreende a atividade mimética como um processo que se dá na linguagem. Isso se torna possível quando as semelhanças não são relacionadas, em última instância, em termos objetivos, em uma ‘realidade extralingüística’, mas quando se unem de maneira autônoma, explorando-se possibilidades na linguagem.

Viu-se que na *Poética* os conceitos *mimesis* e *fábula* estão imbricados, não de maneira idêntica, mas, tratando-se do drama, a *mimesis* se expressa, sobretudo, nas ações humanas e, com isso, na arte de compô-las. Ao aceitarmos que a *mimesis* se dá na linguagem, pudemos aceitar, também, que há uma abertura às possibilidades de composição de uma peça. Investigamos, nessa perspectiva, as obras *Édipo Rei* e *Esperando Godot*. Aristóteles diz que o drama é ‘imitação’ de uma *ação*, mas essa frase não significa muito quando não atenta a ações determinadas, a obras específicas, como sugeriu Fergusson. Embora nosso ponto de partida tenha sido a compreensão aristotélica, tentou-se redirecionar o debate a partir de outras leituras, entre elas, e em destaque, o estudo de Francis Fergusson acerca do *ritmo trágico da ação*.

Em uma leitura de *Édipo Rei* pôde-se sugerir que a *ação principal* é a *busca*, a qual, apresentando uma progressão linear das ações, desenvolve-se a partir de *agons*. As lutas entre as personagens, envolvidas em *paixão*, o que lhes origina sofrimento, possibilitam que o propósito da peça seja sugerido no decorrer do drama, muito embora não se mostre por completo, revelação que se dá somente ao final, quando Édipo com suas próprias mãos desenlaça o último nó. Em *Esperando Godot* também há uma *ação principal*, a qual mantém as personagens em uma mesma condição: a *espera*. Embora presas à *espera* por Godot, movimentam-se. Perceber esse traço nos foi importante, pois pudemos ler a peça a partir de uma dupla característica: a mobilidade em meio à imobilidade. Resignadas à *espera*, as personagens inventam inúmeros passatempos para perdurar na mesma condição. O propósito aqui, ao invés de se relacionar com uma *paixão*, a qual talvez impulsionasse a reviravolta da situação, liga-se à *resignação*, o que lhes gera um sofrimento refletido.

Jogadas ao vazio de uma existência em *espera*, as ações das personagens assemelham-se às ações cotidianas. Como se observou, essas ações não se relacionam a partir da causalidade como é compreendida por Aristóteles, quer dizer, comer cenouras não *implica* brincar de representar. Como sugerimos, a ligação entre as ações se dá por *hábito*, percebe-se uma causalidade que as interliga num sentido não-aristotélico, mas costumeiro, habitual. Enquanto estão a realizar diversos passatempos, habituais, as personagens mantêm vivo o paradoxo que cerca a peça, a *espera* por Godot, que se revela, então, como uma *metáfora* àquilo que venha a ‘significar’.



## ***Bibliografia***

### ***Obras literárias***

BECKETT, SAMUEL. *En attendant Godot*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1952

\_\_\_\_\_. *Esperando Godot: uma peça em dois atos*. Tradução de Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

\_\_\_\_\_. *Esperando Godot*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

\_\_\_\_\_. *Waiting for Godot. tragicomedy in two acts*. New York, Grov Bress, s/d., 1982.

ÉSQUILO. *Oréstia*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

EURÍPEDES. *As Bacantes*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

IONESCO, Eugène. *A cantora careca*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Papyrus, 1997.

MOLIÉRE. *Escolha de mulheres*. Tradução de Millôr Fernandes. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1996.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

\_\_\_\_\_. *Electra*. Tradução de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Civilização, 1958.

### **Sobre ação**

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução de Leonel Vallandro e de Gerd Bornheim. São Paulo: Abril Cultural, Coleção Os pensadores.

\_\_\_\_\_. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1976, Coleção Os Pensadores.

\_\_\_\_\_. *Poétique*. Tradução de J. Hardy. Paris: Ed. Les Belles Lettres, 1990.

\_\_\_\_\_. Horácio. Longino. *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Interpretação da Poética de Aristóteles*. São José do Rio Preto, SP: Ed. Rio-Pretense, 1998.

COSTA, Lúcia. *A Poética de Aristóteles – mimesis e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992.

CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

FERGUSSON, Francis. *Evolução e sentido do teatro*. Tradução de Heloisa de Hollanda G. Ferreira. Rio de Janeiro: Ed. Zahar Editores, s.d.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Tradução de Maria Helena Martins. São Paulo: Globo, 1998.

GRASSI, Ernesto. *Arte como antiarte*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

HEGEL. *Estética: a idéia e o ideal. Estética: o belo artístico ou o ideal*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

HUME, David. *Investigação sobre o entendimento humano*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1989.

OLIVEIRA, Manfredo Araújo de. *A reviravolta lingüístico-pragmática na filosofia contemporânea*. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução de Constança Marcondes Cesar. São Paulo: Papyrus, 1994.

ROSS, W. D. *Aristóteles*. Tradução do inglês para o espanhol de Diego F. Pró. Buenos Aires: Editorial Charcas, 1981.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

TOMACHEVSKI, B. *Temática*. In: Eikhenbaum Et. Al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

### **Sobre *mimesis***

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução de Vincenzo Cocco. São Paulo: Abril Cultural, 1973, Coleção Os Pensadores.

AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: \_\_\_\_\_. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica - arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas volume I. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Tradução de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

CONFORD, Francis M. *La teoría platónica del conocimiento*. Tradução de Nestor Luis Caderno. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, s/d.

GADAMER, Hans-Georg. Platon y los poetas. *Estudios de Filosofía*. Universidade de Antioquia, 1991.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. São Paulo: Imago, 1997.

HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. São Paulo: Papyrus Editora, 1996.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

\_\_\_\_\_. *Diálogos*. Sofista. Tradução de Jorge Paleikat e JoãoCruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972, Coleção Os pensadores.

\_\_\_\_\_. *Diálogos*. O Banquete. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, s/d.

\_\_\_\_\_. *La République*. Tradução de Emile Chambry. Paris: Ed. Les belles Lettres, 1947.

REALE, Giovanni. *História da filosofia: Antiguidade e Idade Média*. São Paulo: Ed. Paulinas, 1990.

RUBY, Christian. *Introdução à filosofia política*. São Paulo: Ed. Fundação Unesp, 1998.

SCHÜLER, Donaldo. *Eros: dialética e retórica*. São Paulo: Editora Edusp, 1992.

### **Sobre *Édipo Rei***

- BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.
- BRANDÃO, Junito. *A mitologia grega*. Petrópolis/RJ: Vozes, s/d.
- \_\_\_\_\_. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Ed. perspectiva, 1994.
- GRIMAL, Pierre. *A mitologia grega*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *O teatro antigo*. Tradução de António M. Gomes da Silva. Lisboa: Edições 70, s/d.
- JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- KITTO, H. D. F. *A tragédia grega*. Tradução do inglês José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Arménio Amado, 1990.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Tradução de Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

### **Sobre *Esperando Godot***

- BECKETT, Samuel. *Proust*. Tradução de Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BERRETTINI, Célia. *Samuel Beckett: escritor plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- \_\_\_\_\_. *A linguagem de Beckett*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

ANDRADE, Fábio. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê, 2001.

JANVIER, Ludovic. *Pour Samuel Beckett*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1964.

KENNER, Hugh. *A reader's guide to Samuel Beckett*. New York: Syracuse University Press, 1996.

STEINER, George. *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

## **Dicionários**

CUDDON, J. A. . *The penguin dictionary of literary terms and literary theory*. London: Penguin Books, 1999.

LAROUSSE Cultural. *Dicionário de língua portuguesa*. São Paulo: Nova Cultural, 1992.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1998.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

VASCONCELLOS, Luis P. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre: LPM, 1987.